OCTAVIAN LAZĂR COSMA

HRONICUL MUZICII ROMÂNEȘTI

Volumul IV

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

HRONICUL MUZICII ROMÂNEȘTI

Volumul IV

ROMANTISMUL

(1859 — 1898)

EDITURA MUZICALĂ • BUCUREȘTI, 1976

Coperta de AURELIAN PETRESCU

Motto

„Cine și prin ce ar putea însufleți și entuziasma o națiune întreagă dacă nu prin muzică, și încă națională.“

GAVRIIL MUSICESCU

A. GENEZA ŞCOLII MUZICALE NAŢIONALE ROMÂNEŞTI

1. PRELIMINARII

„O eră de renaştere şi civilizaţie s-a deschis ţării noastre", afirma Alexandru Odobescu în articolul program al „Revistei române" la 1862 [1], condiţionînd aceasta de cultivarea ideilor şi cunoştinţelor „serioase în ştiinţe, litere şi arte". În domeniul muzicii, în a doua parte a secolului al XIX-lea s-a produs ecloziunea conştiinţei muzicale, marcîndu-se era de renaştere naţională, şi punîndu-se bazele şcolii muzicale româneşti, axate pe principii estetice originale, a cărei esenţă s-a extras din zestrea bogată a melosului popular.

Evenimente istorice cruciale au generat perioade de intensă efervescenţă spirituală. Unirea Ţărilor Româneşti, moment de însemnătate covîrşitoare în lupta de emancipare naţională, a marcat începutul unui lanţ de procese reformatoare, ce s-au răsfrînt binefăcător asupra activităţii culturale. Aspiraţiile moldovenilor, muntenilor şi transilvănenilor de înlăturare a graniţelor convenţionale care îi separau în mod nefiresc, pentru realizarea reunificării provinciilor româneşti, au căpătat un puternic impuls. Avîntul luptelor politice şi sociale a înregistrat în a doua parte a secolului al XIX-lea un moment semnificativ : cucerirea independenţei, eveniment ce împlinea visul secular al poporului nostru, punînd temelia statului unitar român.

Muzicienii au primit cu entuziasm Unirea şi Independenţa, punîndu-şi talentul şi forţa de creaţie în slujba promovării idealurilor patriotice şi de progres social. Animaţi de imperativul afirmării originalităţii naţionale, indisolubil legat de realităţile româneşti, muzicienii au militat pentru creaţii valoroase, capabile să înaripeze spiritele în

---

[1] Odobescu, Alexandru. „Revista română", Bucureşti, An. II, 1962, aprilie, p. 5.

lupta pentru un viitor luminos. Au acționat cu vigoare și perseverență pentru dezvoltarea creației și vieții muzicale, pentru a le imprima amprentă specifică și un curs profesionist. Muzicienii erau conştienți că diletantismul predominant anterior nu mai putea reprezenta arta sunetelor pe care noua realitate o solicita cu exigență. Treptat, locul amatorismului a fost preluat de un profesionalism asimilat cu repeziciune și integrat mediului care-l promova.

Partiturile compuse în această perioadă de redeșteptare națională, nemijlocit legate de evenimentele istorice, exprimînd adeziunea nedisimulată la cauza suveranității și libertății României, transcend cadrul utilitarist, adeseori stîngaci, surprins în creațiile predecesorilor, înscriindu-se într-un curent care ar putea fi determinat ca : „muzicalizarea" muzicii, adică relevarea prioritară a valențelor intrinseci artistice sau conștientizarea vocației proprii.

Preocupările componistice erau determinate de cadrul și stadiul vieții muzicale care se impunea dinamizat și orientat înspre instituționalizarea organismelor componente. Înfruntîndu-se nenumărate opreliști, care adeseori înfrîngeau inițiative meritorii, s-au pus bazele activității de concert, operei române, conservatoarelor, societăților corale, îndeosebi în centre rurale, publicațiilor muzicale. Altfel spus, după ce, în etapa istorică anterioară, s-a realizat sincronizarea peisajului muzical românesc, s-a putut escalada faza superioară : înființarea formațiilor care au răspîndit cultul muzicii și au sedimentat în sufletul publicului dragostea pentru frumos, interesul pentru valorile muzicii și corifeii săi de pretutindeni. Factorii muzicali au acționat unitar, trecînd peste bariere ce se iveau necontenit, subiective și obiective, înțelegînd că numai în acest chip se poate împlini deziderattul genezei școlii muzicale naționale românești, menită să imprime eforturilor personale disparate o traiectorie comună, aptă să demonstreze existența unor personalități componistice, interpretative și muzicologice ce susțin o voce pregnantă, cu un timbru specific în ansamblul muzicii europene. În acest fel, creația muzicală autohtonă se înscrie în concertul școlilor naționale afirmat pe scena muzicii europene la mijlocul veacului trecut. Odată cu ascensiunea burgheziei, ce-și direcționează programul de acțiune politică spre cucerirea drepturilor naționale, expresia universal-umană, care deținea monopolul în partiturile de pînă atunci, începe să capete culori și semnificații naționale prin valorificarea creației, sensibilității muzicale a poporului din care provenea respectivul autor.

În virtutea unor atari obiective are loc sporirea considerabilă a interesului pentru trecutul istoric, legende și mitologie, pentru datini și obiceiuri străvechi, pentru cîntecele și jocurile populare. Seismele acestei mișcări le-am reperat și în perioada anterioară în muzica românească, cînd creația se acreditează pe sursele de inspirație oferite de mediul și folclorul românesc. Deși muzicienilor le lipsea forța de generalizare, întrucîtva chiar măiestria atît de necesară pentru ca arta să treacă de la stadiul empiric la cel al generalizării ideilor, de la materialul brut la filigranele de înaltă prelucrare și aprofundare, totuși compozitorii

acestei perioade nu mai sînt amatori sau mici meşteşugari în arta sonoră, ci profesionişti, deţinători ai unui arsenal întreg de mijloace tehnice, capabili să imprime tensiune şi vigoare producţiilor artistice. În acest context, folclorul românesc capătă dintr-o dată însemnătate de simbol, apărînd, în concepţia compozitorilor, ca factorul capabil să asigure vitalitatea şi originalitatea atît de imperios solicitată recunoaşterii dreptului la existenţă al unei noi culturi.

Aderînd la ideea de şcoală naţională, compozitorii au întrevăzut aportul lor la trezirea conştiinţei poporului, cultivînd subiecte româneşti şi valorificînd frumuseţile melosului folcloric, ca astfel să insufle sentimentul de mîndrie, demnitate şi încredere în fiinţa naţională. Numai în acest fel se profila posibilitatea creării muzicii profesioniste româneşti moderne, capabilă să se impună în atenţia ascultătorilor de pretutindeni.

Preocuparea pentru o muzică organic grefată pe spiritualitatea românească apare ca un leitmotiv în presa vremii, desprinzîndu-se şi din articolul lui G. Misail *Muzica naţională la români,* publicat în revista muzicală „Lyra română" : „Cînd oare liturghia noastră, teatrul şi opera noastră, vor avea un sigil particular al lor, o fizionomie întipărită cu ideea naţională, care va fi ca un reflect armonios a tot ce este nobil şi înalt în caracterul românesc ?" [2]

Legătura cu muzica populară polarizează activitatea tuturor compozitorilor români, realizîndu-se în concret pe măsura talentului fiecăruia. Ea a fost factorul catalizator care a sudat căutările, a înmănuncheat eforturile şi a asigurat realizarea ideii de şcoală naţională, devenită forţa motrice a întregii evoluţii muzicale româneşti, în deplin consens cu afirmaţia lui G. Misail din articolul citat : „Scînteia electrică izbucneşte mult mai lesne din muzica naţională". Modalităţile n-au fost uniforme, variind de la compozitor la compozitor, stilurile înfăţişează un început de policromie sonoră. Şi totuşi, exista în permanenţă o tangenţă comună tuturor : făurirea unei muzici româneşti originale, ridicarea şi pe acel piedestal care să permită vizibilitatea de la distanţă. Din păcate, elanurile au fost deasupra realizărilor, deoarece condiţiile nu favorizau un zbor prea înalt.

Oficialitatea nu a ştiut să susţină entuziasmul componistic, manifestînd o constantă atitudine de neînţelegere şi indiferentism. Cercurile care deţineau controlul activităţilor muzicale se îndoiau de talentul şi capacitatea muzicienilor români, căutînd stimularea unor forţe creatoare din afară şi antrenîndu-i în compunerea unor opere sau rapsodii pe teme populare. Subaprecierea deliberată a muzicienilor români apare pregnant din articolul *De ce ?*, publicat de Ilie Demetrescu în „România musicală" : „Bieţii compozitori, descurajaţi cu totul de neîngrijirea celor ce ar putea să contribuie la progresul muzicei, pierd orice iluzie, se descurajează, iar rezultatul e ruşinea noastră de a nu avea opere mu-

---

[2] Misail, G. *Muzica naţională la români.* In : „Lyra română", Bucureşti, 1 ianuarie 1880, p. 35.

zicale"[3]. Aceeaşi atitudine se desprinde în politica de repertoriu promovată de conducătorii „Societăţii filarmonice" din Bucureşti, pentru care nu existau partituri orchestrale româneşti, spre a le înscrie în programele sale.

Cu toate acestea, întreaga creaţie a muzicienilor noştri din a doua jumătate a secolului trecut apare animată de dorinţa afirmării necondiţionate, şi acest scop, incontestabil, l-au atins precursorii. Lor le revine şi meritul în plus de a fi pregătit terenul pentru făurirea sintezei superioare, desţelenind traseul pe care George Enescu va înălţa, spre adevăratele culmi ale artei universale, tînăra şcoală muzicală modernă românească. Înseamnă că precursorii lui Enescu nu au realizat parametrii artei universale, că au creat o artă naţională cu o zonă de circulaţie circumscrisă teritorial ? Dar este posibilă existenţa unei arte autentice care să nu îmbine criteriul naţional şi universal ? Răspunsul de natură estetică şi istorică suportă pagini întregi. Îl vom rezuma.

În permanenţă compozitorii s-au străduit să realizeze partituri care să corespundă progreselor tehnice larg receptate în muzica europeană. Mărturie sînt genurile şi formele abordate de la operă la lied, de la piesă instrumentală miniaturală la simfonie. Procedeele folosite, construcţia riguroasă a formelor vorbesc clar despre o asimilare organică a normelor muzicii europene. De asemenea, în fiecare moment, excepţie lucrările de şcoală, compozitorii au căutat să integreze în cadrele o dată stabilite ale genurilor, ethosul muzicii populare, apelînd la formule melodice şi ritmice caracteristice. Numeroase compoziţii sînt notabile în privinţa realizării şi stăpînirii mijloacelor, aducînd o substanţă de certă filiaţie naţională, conferindu-i un parfum inedit, o particularitate proprie muzicii noastre. Într-un cuvînt, preocupîndu-se de valoarea partiturilor elaborate, compozitorii români, în marea lor majoritate, cunoşteau principiul calităţii în cultura naţională, susţinut cu convingere şi siguranţă de Titu Maiorescu în „Convorbiri literare".

S-ar impune aşadar un răspuns pozitiv la întrebarea de mai sus, cu atît mai mult cu cît unele lucrări au trecut graniţele, fiind executate şi apreciate în centre muzicale de tradiţie, sau au beneficiat de calde aprecieri din partea unor personalităţi care au venit în contact cu ele. Şi totuşi, răspunsul afirmativ nu poate avea forţă, siguranţă, deoarece, inerent perioadei de afirmare, s-au împînzit unele umbre asupra creaţiei noastre din secolul trecut. Aceste umbre sau puncte obscure, în ciuda calităţilor invocate, limitează sfera lor artistică. Compozitorii secolului trecut nu au investigat decît la suprafaţa zonei folclorice, îndreptîndu-se masiv spre anumite formule standardizate. Le-a rămas prea puţin cunoscut bogatul melos ţărănesc şi bizantin. Spunem prea puţin, deoarece ceea ce realizează I. Mureşianu şi G. Musicescu faţă de ansamblul fenomenului de creaţie constituie o parte infimă. Cu toate acestea, lor li se datorează descoperirea folclorului ţărănesc, fenomen de

---

[3] Demetrescu, Ilie. *De ce ?* În : „România musicală", Bucureşti, 1897, nr. 16, octombrie, p. 122.

importanță esențială pentru deceniile următoare. Chiar și în perimetrul folclorului orășenesc, ei se mişcă timid, adoptîndu-l în clişee împrumutate din arsenalul apusean, ignorînd particularități de primă însemnătate stilistică. Este adevărat însă că stăpîneau, am putea utiliza și calificativul „bine", formele muzicii europene, deși felul în care le-au preluat era prea puțin personal și de cele mai multe ori cu o relativă întîrziere. Ne explicăm. Compozitorii români ai acestei epoci, datorită stadiului incipient al vieții noastre muzicale pe făgaş modern, sînt rămași în urmă cu cîteva decenii față de cele mai noi și îndrăznețe cuceriri stilistice. În consecință, muzica lor, oricît de măiestrit ar părea scrisă, se dovedea adeseori depășită ca prospețime, lipsită de energia necesară care să insufle actualitate, dinamism și tensiune emotivă. Preluînd forme, din păcate, se adoptă și conținutul insuflat în ele, cu deosebirea că se colorează cu ușoare inflexiuni folclorice. Aceasta nu era însă suficient pentru ca o artă muzicală să realizeze echilibrul antitezelor fundamentale : național și universal. De aici o anume lipsă de pregnanță a multor lucrări, o paloare care se proiecta asupra multor partituri. Enescu va fi acela care va depăși incongruențele sesizate, ridicînd componentele artei noastre muzicale la perfecțiune.

Acest adevăr l-a înțeles prompt cronicarul revistei „România musicală", atunci cînd consemna : „Din momentul de față suntem și noi cunoscuți pe terenul muzical și putem zice că intrăm în circuitul european, în adevăratul înțeles al cuvîntului : aceasta grație unui copil, însă unui copil genial" [4]. Momentul afirmării lui Enescu poate fi înțeles de minune din cuvintele lui Titu Maiorescu referitoare la literatură : „Noi românii însă trebuie să ne bucurăm văzînd că, după ce mai multe generații ale tinerimii noastre au primit atîtea idei de știință și atîtea simțiri de artă din străinătate, a sosit timpul ca și noi să putem răspunde cu ceva, și că tînăra literatură română a fost în stare să dea bătrînei Europe prilejul unei emoții estetice din chiar izvorul cel curat al vieții sale populare [5]. Transpunînd în plan muzical aceste adevăruri și sesizînd analogia dezvoltării artei naționale sonore cu literatura, observăm că după etapa asimilării efectuată de generații s-a ajuns la acel stadiu în care, prin precursori și apoi, mai strălucitor, prin tînărul Enescu, s-a oferit Europei prilej de desfătare estetică prin intermediul unor rezonanțe folclorice savant remodelate pe portative.

Atunci cînd înfățișăm istoricul creației muzicale avem în vedere în permanență criteriul perfecțiunii artistice. Dar acest deziderat, în lumina timpului prezent ne obligă să reflectăm cu obiectivitate la situația reală. Ca istorici nu puteam ignora condițiile existente în anii în care respectivele creații au fost plămădite. Deci, privite cu ochii cerce-

---

[4] P... *Despre Poema română la Paris*. În : „România musicală", București, 1898, 15 februarie, p. 34.

[5] Maiorescu, Titu. *Literatura română și străinătatea*. În : *Critice, II*, ediție îngriită de Domnica Filimon-Stoicescu. București, Editura pentru literatură, 1967, p. 253.



George Enescu în anii uceniciei muzicale.

tătorului contemporan, multe lucrări apar departe de perfecţiune, stîngace. Reversul medaliei : privite cu ochii muzicianului de atunci, compoziţiile au merite importante în cristalizarea muzicii autohtone. Fără aceste lucrări, cu greu s-ar putea imagina că Enescu ar fi pornit cu spor în creaţia sa ancorată mediului românesc şi ar fi realizat saltul inevitabil fazei de acumulări succesive. Meritele despre care vorbeam se concretizează în abordarea tuturor genurilor muzicale în creaţia precursorilor, în încercarea de a le imprima o substanţă naţională. Chiar dacă au reuşit doar parţial, aportul pionieratului le aparţine : pun problemele vitale ale muzicii româneşti, a căror soluţie trebuia căutată de către ei înşişi şi de către generaţiile de compozitori secvente. În consecinţă, fenomenul muzical românesc apare complex şi pluriform, neputînd nicidecum fi clasat sub „una specie“. Complexitatea va deveni mai clară atunci cînd vom analiza lucrările semnificative, în parte. Deci, admiţînd că nu tot ceea ce s-a scris a atins perfecţiunea artistică, trebuie să fim de acord fără şovăială că, în veacul trecut, muzica românească se edifică prin compoziţiile precursorilor, că aceştia formează un front comun pe genericul căruia era gravată inscripţia program : naşterea şcolii muzicale naţionale româneşti.

Pentru a înţelege mai adînc acest adevăr trebuie să anticipăm demonstraţia că în perioada celei de a doua părţi a secolului trecut, muzica românească este angrenată într-un efervescent proces genetic, desfăşurat în toate sectoarele. Se pun bazele formaţiunilor muzicale, se dezvoltă învăţămîntul muzical, se asigură o susţinută viaţă muzicală profesionistă şi amatoare. În plus, muzicieni cu o temeinică pregătire se află în fruntea manifestărilor, deţin iniţiativele şi impun pulsul mişcării muzicale, înfruntînd cu stoicism şi curaj incredibile dificultăţi materiale şi umane. Au răzbit şi triumfat, deoarece au militat în grup pentru acelaşi ţel : progresul artei muzicale româneşti. Constatările rămîn valabile şi în domeniul componistic, unde rîndurile au fost şi mai strînse, iar individualităţile nu au lipsit. Bineînţeles, fondarea şcolii muzicale s-a efectuat abia atunci cînd am dispus de un număr relativ mare de personalităţi creatoare, ce activau în diferite oraşe, specializîndu-se sau nu într-un gen anumit. Putem enumera suficiente nume de muzicieni de prestigiu care ilustrează prin creaţii viabile ideea de şcoală naţională. Particularitatea care este proprie muzicii româneşti, spre deosebire de alte culturi naţionale, se referă la faptul că din cel puţin şapte nume marcante, nici unul nu se detaşează de o asemenea manieră încît să estompeze restul figurilor contemporane. Muzica românească nu are în această epocă un Glinka sau un Smetana, de numele cărora să se lege implicit şi afirmarea şcolii. Geneza şcolii noastre muzicale naţionale este produsul colectiv al mănunchiului de compozitori format din George Stephănescu, Eduard Caudella, Gavriil Musicescu, Iacob Mureşianu, George Dima, Constantin Dimitrescu şi Ciprian Porumbescu. De fapt, fenomenul este suficient de complex pentru a nu putea fi expediat în cîteva cuvinte. În muzica rusă, deşi Glinka se consideră întemeietor, nu poate fi cotat ca şi cel mai important compozitor rus din secolul XIX ; valoarea operelor lui Musorgski sau Ceaikovski

apare considerabil superioară. În muzica maghiară, făurirea școlii este atribuită lui Ferenc Erkel și nu lui Liszt (care trăiește în străinătate), deși lucrările acestuia sînt superioare.

Cum arătam, muzica românească este reprezentată de o întreagă falangă de compozitori, relativ egali, în linii mari, în privința talentului și măiestriei. Diferențele ce se conturează inevitabil nu sînt de natură să se dimensioneze substanțial în favoarea unuia. Rezultă două alternative. Ori toți sînt realmente marcanți, ori nici unul nu s-a ridicat la nivelul autenticilor creatori de talie europeană. Adevărul este că abia Enescu se detașează pregnant. Precursorii nu s-au remarcat în mod deosebit, ceea ce ne determină să optăm pentru o situație de compromis, adică nici unul nu reprezintă o mărime artistică europeană, și totuși rămîn importanți prin aportul pe care l-au adus în grup la afirmarea muzicii românești. Comparînd cu luciditate lucrările lui Caudella bunăoară cu creațiile lirice ale lui Erkel și Moniuszko (pentru a nu pronunța și numele lui Glinka ce compune mai devreme, aproximativ cu o jumătate de veac), vom constata multe puncte similare iar, în ansamblu, nu vom repera o diferență sensibilă. Stilul este asemănător ca surse de influență, ponderea înclină înspre pagini de substanță imitativă, colorit național. Cu toate acestea, Caudella este mai puțin cunoscut. Vina în nici un caz nu-i aparține, iar posteritatea n-a fost în stare să-l repună în drepturile sale legitime. Tocmai pentru a nu perpetua greșeala regretabilă la care ne-am referit, se impune demonstrația că muzica lui Caudella și a celorlalți contemporani dispune de reale calități artistice, pe care sîntem datori să le cunoaștem la adevăratele lor proporții, pentru a marca semnificația creației lor, redîndu-le piedestalul de care decenii în șir au fost frustrați. Este adevărat că în muzică nu am avut genii, sclipiri ieșite din comun, într-un cuvînt nu am avut un Eminescu, care să troneze autoritar asupra tuturor muzicienilor. Pe bună dreptate scria George Bălan : „Modestia proprie totdeauna pionieratului are o sublimă măreție. Ea nu creează opere geniale, dar face posibilă și inevitabilă apariția unor asemenea opere“ [6]. Dar și fără o personalitate de largă autoritate devine posibilă afirmarea unor idei și principii ce poartă în sine virtualități estetice și stilistice coherente ce pot fi fructificate.

Legat de aceeași problemă a genezei se desprinde un alt aspect, ce pledează pentru spiritul unitar al compozitorilor noștri. Deși aproape fiecare a compus în toate genurile, totuși se conturează afinități ce se soldează cu aderarea respectivului creator înspre un anumit domeniu. Musicescu, Dima și Porumbescu vor reprezenta creația corală, Caudella și Stephănescu, genul liric, Mureșianu și Porumbescu, muzica vocal-instrumentală, Stephănescu și Dimitrescu, genul simfonic, Dima, Stephănescu și Mandicevschi, liedul. Interferențele din sumara prezentare ce nu exclude și alte afinități, precum se vede, nu se exclud, îngreunînd și mai mult delimitarea și detașarea vreunei personalități. Singur Gavriil Musicescu nu s-a manifestat în alte domenii în afara celui coral, laic

[6] Bălan, George. *George Enescu*, București, Editura muzicală, 1962, pag. 18.

şi cult. (Transcrierea celor trei melodii populare pentru pian nu justifică încadrarea în categoria compozitorilor de muzică instrumentală.) În acest fel, creatorii îşi conjugă eforturile în nobila acţiune de fundare a principiilor şcolii naţionale, înrolîndu-se în curentul epocii lor — romantismul. Reliefările au fost îngreuiate de suflul de grup care i-a animat, de relativul echilibru ce a domnit în componenţa valorică a lucrărilor, de adeziunea concomitentă a tuturora la defrişarea perimetrului muzicii naţionale. Din acest punct de vedere şcoala muzicală românească se înscrie în istoria artei sonore universale ca o emanaţie colectivă, desfăşurată pe un teritoriu vast, acoperind genurile consacrate, atacînd în forme specifice principalele zone ale expresivităţii romantice.

Creaţia muzicală din a doua parte a secolului trecut nu se mai menţine în cadrul intenţional, atît de caracteristic compoziţiilor lui Flechtenmacher, I. Wachmann. Funcţionalitatea muzicii devine componentul primordial al lucrărilor compozitorilor precursori, datorită nivelului mai ridicat al măiestriei. De unde în faza anterioară prevala aspectul utilitarist, acum lucrările sînt înzestrate cu vizibile funcţii estetice, pe lîngă cele exortative. Şi în acest sens se poate afirma că istoria muzicii româneşti se identifică în procesul tranzitiv de la lucrări empirice, utilitariste, la creaţii cu o apreciabilă doză funcţională, la capodopere generalizatoare ce întrunesc exigenţele estetice.

Un factor demn de atenţie este acela al comunităţii idealurilor de şcoală naţională la toţi compozitorii noştri, indiferent dacă erau sau nu uniţi teritorial. Aspectul se defineşte cu atît mai semnificativ cu cît activitatea componistică desfăşurată aparent izolat, în centre muzicale cu o pulsaţie variabilă, atît în România unită prin actul de la 24 ianuarie 1859, cît şi în Transilvania inclusă vremelnic în fruntariile Imperiului austro-ungar. În realitate, compozitorii moldoveni ştiau ce fac cei de peste munţi şi invers, iar transilvănenii urmăreau cu viu interes orice fenomen apărut în provinciile româneşti. În plus, lucrările circulau, se difuzau, ceea ce fraterniza spiritele în nobila cauză a reîntregirii fiinţei naţionale. La aceasta contribuie din plin şi turneele artistice, dintre care, o menţiune specială trebuie adresată iniţiativei lui Gavriil Musicescu, autorul actului de patriotism soldat cu efecte politico-culturale de nepreţuit : turneul corului mitropolitan din Iaşi în oraşele Transilvaniei şi Banatului, care a sedimentat, cu mijloace artistice, conştiinţa unităţii naţionale. În octombrie 1880, Societatea filarmonică din Braşov prezintă concerte simfonice la Bucureşti, dirijate de Anton Brander ; de asemenea, turneul Reuniunii muzicale sibiene la Bucureşti în 1895, cu prilejul căruia George Dima a demonstrat nivelul remarcabil al formaţiei amatorilor români.

Este un adevăr axiomatic faptul că sub aspectul creaţiei muzicale şi al repertoriului formaţiilor muzicale româneşti (coruri, reuniuni, trupe teatrale), nu au existat frontiere convenţionale ; compozitorii au acţionat într-un front comun, iar repertoriul a avut numeroase axe comune. În acest context, influenţele şi împrumuturile devin fenomene constante. Compozitorii din Transilvania recurg la creaţia scriitorilor de peste Carpaţi. Pînă şi anumite teme, aparţinînd compozitorilor din Ţările

Române, le vom regăsi sub formă de citat în partiturile transilvănenilor. Astfel, cunoscuta melodie *Pe o stîncă neagră* a lui Al. Flechtenmacher o va prelua G. Dima şi, concomitent, I. Mureşianu. Ilustrăm aserţiunea şi prin exemple de altă natură. Muzicienii întreţin contacte, activează în alte provincii decît în cele natale, contribuind şi în acest fel la sedimentarea ideii de înfrăţire. Bucovineanul C. Porumbescu şi-a legat numele de oraşul Braşov, unde a compus şi reprezentat opereta *Crai nou*. Baritonul transilvănean Dimitrie Popovici-Bayreuth, elev al lui G. Stephănescu, după o strălucită carieră internaţională, la recomandarea lui G. Dima, a fost numit directorul Conservatorului din Bucureşti. Bănăţeanul Ion Vidu şi transilvăneanul Timotei Popovici au studiat la Iaşi, cu profesorul Gavriil Musicescu, în dorinţa însuşirii principiilor sale corale.

Faptul că o parte dintre compozitorii români îşi desfăşurau activitatea în condiţii politice-administrative adverse, i-a constrîns să fie şi mai conştienţi de necesitatea susţinerii ideilor naţionale în muzică şi, ca atare, creaţia lor va purta o amprentă mai pronunţat militantă. În acest plan, muzica devine pentru cmpozitorii transilvăneni, după cum spune Iacob Mureşianu, „a doua limbă prin care ne mai putem manifesta ca Români". Acest adevăr de un puternic dramatism şi o deosebită gravitate se leagă de un context semnificativ pentru orientarea estetico-patriotică a profesiunii de muzician, plasat într-un articol program al „Musei române" : „Încă din anul 1888 am fost întreprins editarea foaei muzicale «Musa română», cu scopul de a răspîndi cîntecele noastre populare, ce le-am fost adunat de un şir de ani, ca astfel nepreţuitul tezaur al muzicei noastre naţionale să se poată conserva pentru totdeauna, ca un factor principal de civilizaţiune, *ca a doua limbă prin care ne mai putem manifesta ca Români* (subl. n.) în aceste grele timpuri de persecuţie" [7].

Comentariile, probabil, ar fi de prisos... Observînd fenomenul muzical românesc din a doua parte a secolului trecut, se pot găsi argumente pentru susţinerea unei evoluţii constant ascendente care a favorizat instaurarea unui climat cultural propice. Desigur, dacă privim cu luciditate componentele vieţii muzicale şi măsurăm forţa artistică a instrumentelor sale am constata probabil cu o uşoară ironie fragilitatea, adică permanenta fluctuaţie a instituţiilor create, afişînd principiul stabilităţii prin instabilitate. Paradoxul acestei afirmaţii poate fi înţeles prin prisma unor luări de atitudine faţă de starea lucrurilor din peisajul muzical ca, de pildă, cea apărută în ziarul „Adevărul" din 16 decembrie 1898 intitulată *Conservatorul*, semnalînd deficienţele generale ale vieţii muzicale de care erau răspunzătoare instituţiile de învăţămînt, arătîndu-se că nu dispunem de pianişti cu o bună pregătire, că nu se cultiva muzica de cameră, că nu existau suficienţi instrumentişti etc. În aceeaşi ordine de idei se înscrie instabilitatea Operei Române, din cauza lipsei

---

[7] Mureşianu, Iacob. *Precuvîntare*. În : „Musa română". Blaj, An. II, 1894, nr. 1, p. 1.

2 — Hronicul muzicii românești, vol. IV — c. 1/738

de sprijin, fapt care a făcut ca soliștii români să caute contracte avantajoase pe scenele mondiale, neoferindu-li-se condiții sigure în țară. Aproape an de an se schimbau componenții trupei lui Stephănescu, pricinuindu-i acestui neobosit animator numeroase greutăți. Conservatorul din Iași a fost nevoit să-și înceteze în 1875 activitatea pentru scurt timp, nemaibeneficiind de susținere. Același lucru, ba chiar mai grav, s-a petrecut și cu orchestra simfonică din Iași, care mereu se înființa și se desființa, oglindind oscilații în funcție de atitudinea oficialității. Presa oferă numeroase pagini în care se denunță optica nefavorabilă artei muzicale românești, indicîndu-i fără ocolișuri pe adevărații vinovați. Două citate vor fi concludente :

„Terminînd aceste rînduri strigăm din nou că Teatrul nostru Național este prea puțin susținut, prea puțin încurajat și așa cum nu ar trebui. Artiștii noștri nu merită a fi atît de abandonați. Ca să fim juști însă trebuie să mărturisim că parterul susține Teatrul Național, parterul numai, iar lojile, lojile în cari... și apoi... vorbe amari se varsă pe buzele noastre, dar nu, opriți-vă mai bine, rămîneți mute și vă coborîți iar în inimă unde sunt strînse multe amărăciuni" [8]. Iar în articolul *Românii și artele lor*, semnat de V. G. Elvir, se scria : „Cunoaștem pe profesorul Stephănescu și «Societatea lirică». Cunoaștem meritele lui, cunoaștem sacrificiile ce mai mult ca ori și care a făcut omul acesta pentru musică. Cunoaștem de asemenea nereușita întreprinderii sale din iarna trecută... să presupunem că le cunoaștem pe toate. Care a fost cauza ? Publicul ? Concurența străină ? Nu, nu atîta ! Statul și numai Statul ! Stephănescu azi e un criminal. Pentru ce ? Pentru că s-a vîrît într-o ceată de tineri români doritori de a cultiva muzica !" [9]

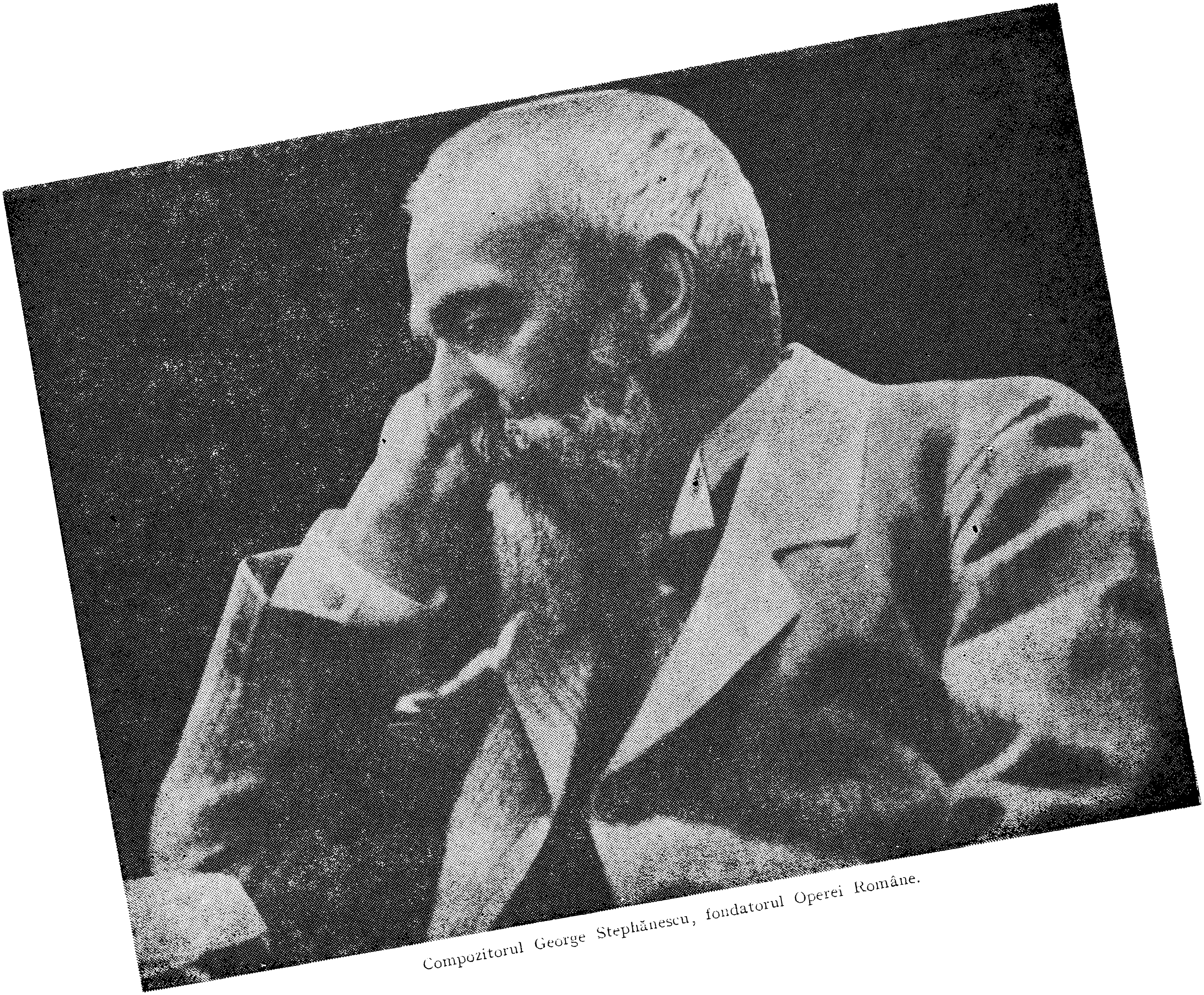
Atitudinea nefavorabilă sau mai corect oscilantă a autorităților a frînat progresul artei muzicale, dar nu l-a putut stopa. Era un șuvoi prea puternic ca să se găsească forțe capabile să-l zăgăzuiască. În pofida urzelilor defavorabile, arta muzicală a înaintat ferm, este adevărat, într-un ritm mai lent, dezvăluind valențe inedite și valori ce proiectau o perspectivă ascendentă.

Alături de creația muzicală în această fază istorică se afirmă și școala interpretativă română, ai cărei primi corifei au fost cîntăreții, marea majoritate fiind elevii clasei lui George Stephănescu și ai cîntăreței profesoare Ninizza Alexandrescu. Iată așadar un exemplu ce demonstrează că un compozitor, dublat de vocația pedagogică și dirijorală, a determinat geneza unei școli proprii de interpreți lirici, ale căror voci au fost aplaudate în cele mai prestigioase săli de operă din lume : Dimitrie Popovici, Hariclea Darclée, Giovanni Dimitrescu, Maria Assan (de Sany), Nuovina-Margareta Iamandi, Elena Teodorini, Zina de Nori, Grigore Gabrielescu, Eufrosina Cuza, Aurelia Chițu și alții.

---

[8] „Eco musicale di Romania", București, 1869, nr. 12, 22 decembrie, p. 3.

[9] Elvir, V. G. *Românii și artele lor*. În : „România musicală", București, 1893, nr. 7, 1 iunie, p. 45.



Compozitorul George Stephănescu, fondatorul Operei Române.

Din păcate, nu se acordă prețuirea cuvenită artei interpretative instrumentale, ilustrată prin virtuozi cu un bogat palmares de turnee, cu aprecieri consemnate în cronici românești și străine ce le atestă valoarea. Galeria soliştilor se profilează astfel : Ludovic Wiest, Elisa Circa, Teodor T. Burada, Toma Micheru (vioară), Constantin Dimitrescu și Dimitrie Dinicu (violoncel), Carol Miculi, Eleonora Wachmann și Emilia Saegiu (pian).

Dacă luăm în considerare și faptul că marii noștri cîntăreți au cîntat în compania unor muzicieni de prim rang, ca și colaborarea avută cu compozitori de frunte italieni, francezi, germani, ruși, încredințîndu-li-se roluri în premieră mondială absolută, precum și impresionantul număr de cronici care îi vizează — vom înțelege adevăratele dimensiuni ale artei românești de atunci. Cînd se vor colecta și publica articolele ce le-au fost consacrate de către mari condeie artistice în cele mai citite ziare și prestigioase reviste muzicale, se va realiza aportul colosal al acestor cîntăreți la propagarea artei românești. Cîntăreții rămîn primii mesageri ai muzicii noastre moderne care afirmă în centrele de cultură forța interpretativă autohtonă. Pe urmă o fac compozitorii și virtuozii instrumentiști.

Concomitent cu afirmarea soliştilor vocali, pe plan universal se evidențiază arta interpretativă instrumentală și dirijorală. De fapt, în etapa istorică anterioară, L. Wiest susținea concerte ca violonist în centre ca Viena, interpretînd compoziții proprii axate pe melodii și jocuri populare românești. Pe linia avansată de el se brodează noi contribuții, se înscriu norme noi, dintre care, în ordine cronologică, se reține violoncelistul Constantin Dimitrescu (iarăși un compozitor), pianista Eliza Circa și copilul genial George Enescu. În domeniul dirijoral se impun personalități care, deși nu au avut șansa afirmării internaționale, au pus bazele unei tradiții în acest domeniu : Eduard Wachmann, George Dima, Gavriil Musicescu, Iacob Mureșianu, conducînd ani în șir ansambluri instrumentale ori corale. De viața muzicală de la noi și-au legat numele și interpreți de peste hotare de faimă internațională : Carol Flesch, Jan Levoslav Bella, Bruno Walter. Apoi, au avut turnee în orașele românești celebrități ca : Adelina Patti, H. Wieniawski, Johannes Brahms, J. Joachim, Van Dyck, Pablo Sarasate.

Formarea muzicienilor profesioniști români poate fi considerată drept un pas important pe calea emancipării artei noastre naționale, țintuită mult timp locului și din cauza unor mentalități retrograde, că nu ar fi demn pentru un tînăr să îmbrățișeze cariera artistică. Fenomenul acesta, înfruntat cu stoicism de copiii vornicului Tudorache Burada, își pierde din intensitate către începutul perioadei de care ne ocupăm, după cum rezultă din rîndurile lui Teodor T. Burada : „...muzica și artele frumoase au fost cultivate numai de străini, și era ceva înjositor pentru boierii noștri a vedea pe fiii lor luînd arcușul în mînă, zicînd că aceasta este o meserie dată numai țiganilor, ceva neauzit și degradant cu totul... Aceste triste rămășițe, regretăm că au mai rămas încă și pînă astăzi. Sperăm însă că ele vor dispărea cu totul peste puțin,

căci razele civilizației au început a pătrunde și la noi, făcînd să dispară pe încetul întunericul care ne-a învăluit atîta timp." [10]

Semnificația fenomenului adoptării carierei muzicale de către tot mai mulți tineri indigeni poate fi evaluată la adevărata sa proporție numai în raport direct cu răspîndirea artelor la noi, ducînd curînd la eliminarea diletantismului și importului de muzicieni străini care nu excelau decît arareori prin măiestrie și talent. Emanciparea artei sonore naționale a fost cu adevărat posibilă numai atunci cînd s-a format un detașament de cîntăreți, instrumentiști, compozitori, dirijori, muzicologi și critici români, care au preluat ștafeta afirmării ei, fiind cu adevărat cunoscători ai aspirațiilor, cerințelor și gustului pentru frumos al poporului român.

Cît privește gîndirea muzicală, activitatea care își propune evaluarea teoretică a sensurilor fenomenului sonor, se poate susține o mai pregnantă afirmare ce proliferează o vizibilă tendință spre diversificare : critică, istoriografie, folcloristică, pedagogie, eseistică, bizantinologie. Intensitatea prezenței ramurilor semnalate nu a fost nici pe departe egală. În mod deosebit s-au remarcat acele specialități în care s-a conturat o personalitate mai distinctă, cum a fost cazul muzicologului Teodor T. Burada, autorul unor studii muzicologice cu rezonanță istorică și etnografică, stabilind traseele investigațiilor asupra trecutului muzicii românești. T. T. Burada a extins cadrele cercetărilor abordînd și probleme de organologie și lexicografie cu studii de pionierat, ca și publicarea în limbi străine, pentru a face cunoscut cititorilor din alte țări atributele artei noastre sonore. Muzicologului ieșan i se datorează și inițiativa tipăririi unei „reviste" de muzicologie sub titulatura „Almanah muzical", care a cunoscut trei ediții (1875—1877), prezentînd substanțiale elaborări.

Deslușind sensurile trecutului muzicii autohtone, T. T. Burada a formulat cerințele vieții muzicale contemporane lui, legitimate de considerente estetice. „Dacă muzica este atît de necesară pentru fericirea internă a fiecărui individ, pentru beatitudinea lui, dacă este atît de utilă și atît de morală, să ne grăbim deci cu toții a-i asigura un azil în societatea noastră, și să facem ca ea să fie baza educației junimii noastre ; departe de noi deci suprimarea școlilor de muzică, din contră, să ne silim și să le încurajăm prin orice mod, și completînd clasele conservatorului care lipsesc, în curînd vom avea efectele sale binefăcătoare asupra societății noastre ; vom avea un teatru național (adică operă, n.n.) și o orchestră compusă numai din artiști care nu vor întîrzia a forma gustul muzical în masa poporului, ridicînd muzica națională la înălțimea ce trebuie să aibă" [11]. Aceste rînduri ale lui T. T. Burada conțin o serie de elemente demne de luat în seamă, într-o exprimare laconică.

---

[10] Burada, T. T. *Încercări despre originea Teatrului Național și a Conservatorului de muzică și declamațiune*. În : „Almanah muzical", Iași, nr. 3, 1877, p. 26.

[11] Burada, Teodor T. *Conservatorul de muzică din Iași*. În : „Almanach muzical", Iași, 1, 1875, p. 32. Cf. Burada, T. T., *Opere, vol. I*. Îngrijitor de ediție V. Cosma. București, Editura muzicală, 1974, p. 34.

Am sublinia dezideratele : asigurarea unui loc corespunzător în societatea românească ; muzica să devină o formă de educaţie a tineretului ; formaţiile muzicale să fie susţinute de profesionişti care să educe gustul muzical al poporului ; în sfîrşit, ridicarea muzicii naţionale la nivel universal. T. T. Burada nu a fost singurul condei muzicologic. În mod special se cuvine remarcată activitatea critică de la Nicolae Filimon la Titus Cerne şi C. M. Cordoneanu, supunînd unui aspru rechizitoriu deficienţele şi factorii de decizie în organizarea artistică ca şi în cadrul unor manifestări publice muzicale. Curajul opiniilor, semnalarea concretă a momentelor nerealizate ca şi definirea postulatelor ce trebuie să călăuzească activitatea muzicală sînt cîteva din liniile directoare, caracteristice ale criticii. De altfel, însăşi editarea mai multor reviste de specialitate poate servi drept indiciu al efervescenţei pe acest tărîm, fără să neglijăm însă nici spaţiul generos pus la dispoziţie muzicii de către ziarele cotidiene, oglindind foarte nuanţat diferitele manifestări. Nu sînt singulare cazurile cînd ziarele reflectau cu promptitudine fiecare spectacol de operă spre exemplu, ba mai mult, despre aceeaşi reprezentaţie se puteau citi cîteva cronici. Fără îndoială, interesul presei pentru muzică se repercuta nemijlocit asupra publicului, stîrnindu-i curiozitatea şi totodată acţionînd asupra gustului său.

Critica muzicală nu acţiona anarhic ci în virtutea unor principii estetice judicios concepute, preluate uneori din scrierile reprezentanţilor gîndirii muzicale europene. Ca regulă se folosea metoda raportării observaţiilor la principii. Conexiunea acestora avea motivare şi continuitate, înscriindu-se finalmente în programul postulatului : muzica românească profesionistă trebuie să capete straie naţionale şi să dobîndească forţă artistică. Un argument notabil, menit să susţină teza că cei mai de seamă critici muzicali sau muzicieni care ştiau ţine condeiul, şi aveau personalitate, este acela al spiritului combativ, polemic, purtat uneori ani de zile, cu variaţiunile momentului, pe aceeaşi temă. A rămas celebră disputa lui Gavriil Musicescu cu Gheorghe Scheletti în legătură cu armonizarea cîntecului popular, a lui G. Musicescu cu George Dima în aceeaşi problemă, sau vehemenţa cu care C. M. Cordoneanu a amendat, nu întotdeauna cu suficientă obiectivitate, activitatea pluriformă a lui Eduard Wachmann, care monopolizase o perioadă posturile cheie ale resorturilor activităţii muzicale bucureştene, sau o domina din culise datorită legăturilor sale cu cercurile aristocratice. Nu ne preocupă aici cine avea dreptate, ci faptul în sine, al susţinerii unor poziţii principiale cu consecvenţă. Dintre problemele pentru care s-a vărsat multă cerneală am dori să menţionăm : formarea şi existenţa operei române, activitatea conservatoarelor, necesitatea efectuării unor reforme în învăţămîntul muzical, în şcoala generală şi de specialitate, adoptarea unor măsuri pentru îmbunătăţirea educării muzicale a poporului, necesitatea întreprinderii unor schimbări în cîntarea bisericească, culegerea melodiilor populare şi valorificarea lor în compoziţii. Numai în chestiunea conservării prin notare şi publicare a folclorului muzical s-au publicat nenumărate materiale, antrenîndu-se în iureşul unei polemici pe acest subiect şi oamenii de ştiinţă şi cultură ca V. Alecsandri, T. Maiorescu,

B. P. Hașdeu, Gr. Tocilescu. Mai mult, această problemă a animat numeroase discuții în forul științific suprem, Academia Română, inițiatoarea unui premiu în 1883 pentru cea mai bună publicație de folclor, prilejuind pasionante intervenții și opinii, pînă s-au jalonat criteriile ce trebuie să le întrunească o asemenea întreprindere. Totuși, criteriile adoptate nu au fost în totalitate, așa cum se va vedea, științifice, impietînd asupra autenticității materialului muzical.

De fapt, problema autenticității transcrierilor de muzică populară din a doua parte a secolului trecut pare să constituie un nod gordian al celor care s-au îndeletnicit cu folclorul. Fiecare denunță predecesorii că greșesc atunci cînd notează melodiile lăutărești, dar la rîndul lor cad și ei cam în aceleași tipare, din cauza absenței unei concepții limpezi asupra noțiunii de creație populară și stratului lăutăresc pe care l-au explorat. Ar fi suficient să-l cităm în acest sens pe Alexandru Berdescu sau chiar pe cel mai activ culegător, Dimitrie Vulpian, care a notat circa cinci mii de cîntece și jocuri, fără un discernămînt prea riguros, deși s-a călăuzit după rețete acreditate. Probabil că au plătit cu toții tribut opticii unilaterale asupra folclorului, îndreptîndu-și cu precădere privirea asupra muzicii populare citadine, care prin contact cu genurile muzicii europene, de la operă pînă la chanson și vals, a purtat numeroase elemente străine. Situația a fost descrisă cu farmec de către Nicolae Filimon care, în articolul *Lăutarii și compozițiunile lor*, surprinde două etape în muzica lăutarilor bucureșteni ai secolului al XIX-lea : influența orientală, datînd pînă în 1830, și influența europeană, avînd o întinsă rază de acțiune, putînd constitui chiar o reală primejdie pentru autorii de hore : „Din nenorocire însă, aceste compozițiuni, afară de nume, nu au nimic într-însele, nimic național, și dacă muzicanții noștri cei mari, nu se vor sili a crea și a stabili tipul unei muzici naționale, cel puțin prin forma ritmului și a cadențelor, vom ajunge în scurt timp de la o extremitate la alta, adică, de la muzica orientală la cea europeană, fără a putea stabili una națională“ [12]. Așadar, vrînd-nevrînd problema muzicii populare din nou s-a interferat cu compoziția, deoarece dezideratul făuririi școlii de creație națională domina spiritele înaintate ale vremii. Probabil că în vederile lui Filimon intra și Al. Berdescu — autor de hori naționale, atrăgînd semnalul de alarmă în dorința evitării epigonismului oriental sau occidental și găsirii adevăratului drum al muzicii românești, debarasat de influențele externe. Este interesant însă că Filimon accentuează necesitatea stabilirii tipului unei muzici naționale, indicînd doar două atribute : ritmul și cadențele, importante desigur, dar alături de acestea, în muzică acționează și altele, cel puțin la fel de importante, dintre care nu în ultimul plan se situează melodia și structura sonoră. Nu întîmplător Filimon sesizează în muzica populară filonul țărănesc, a cărui vitalitate și nealterabilitate erau de natură să joace un rol determinant în fizionomia muzicii naționale. Din păcate recomanda-

---

[12] Filimon, Nicolae. *Lăutarii și compozițiunile lor.* În : „Buciumul“, 1864, nr. 131, din 3 decembrie.

rea sa va fi acceptată abia după trecerea a trei-patru decenii. Filimon nu este singur în această privinţă. Un autor ce se ascunde sub litera R, într-un înflăcărat articol, *Muzica naţională la români,* după ce arată că „...singura muzica naţională... ne mai aduce aminte că sîntem români..." şi că străinii care vin în contact cu muzica lăutărească sînt tentaţi s-o catalogheze drept „săracă", susţine că adevărata artă sonoră care ne reprezintă este cea a satelor. „Muzica populară română n-are nimic comun nici cu „ananesul" oriental, nici cu „tereremul" nemţesc ; ea-şi are tactul ei, în parte, melodia ei, espresiunea ei, variabilitatea ei. Niciodată nu se poate judeca şi decide despre caracteristica unei naţiuni după impresiile ce a avut cineva în urbe, şi cu atît mai puţin în capitala ţării ; numai afară putem afla adevărata origine. Acolo, în capitală, e amestecul cosmopolit, aici, la ţară, e aboriginele primitiv" [13]. În continuare, se formulează un vibrant apel muzicienilor pentru valorificarea melodiilor ţărăneşti considerate „document al naţionalităţii române", pe baza cărora, apoi, se vor putea crea „opere sacre şi profane". Cum apelul poartă rezonanţele imperativelor muzicale din anii premergători cuceririi independenţei, au o valoare simbolică şi programatică, ceea ce ne determină să-l cităm, aruncînd o lumină puternică asupra principiilor patriotice care guvernau imboldurile edificării artei muzicale româneşti.

„Români, cîţi posedaţi arta muzicală, fac apel la simţămintele voastre naţionale, la patriotismul vostru, ocupaţi-vă de această chestiune, atît de mică la o primă vedere, dar atît de importantă, după o cugetare matură şi serioasă. Cîntaţi, cercetaţi unde se mai poate afla cîte un cîntec naţional ; ieşiţi din cînd cînd pe afară, adunaţi cîntecele de dor, horele, pastoralele ; puneţi-le pe hîrtie şi tipăriţi-le. Nu lăsaţi să piară muzica naţională, care exprimă atîta inimă şi natură...

Păstraţi, Români competenţi, păstraţi acest tezaur nepreţuibil, acest tare document al naţionalităţii române. Şi dacă ţara noastră va mai trăi ca ţară română, dacă providenţa nu ne va fi părăsit cu totul, atunci fiţi siguri că, cu timpul se vor naşte şi la noi Pergolesi, Bachi, Mozarţi, Beethoveni, Rossini, Paganini etc., etc., şi vor afla aici un fond naţional, nedesecabil, din care vor putea scoate şi compune opere admirabile de muzică sacră şi profană şi acel fond va fi al Românului, pe care şi-l va cunoaşte el însuşi.

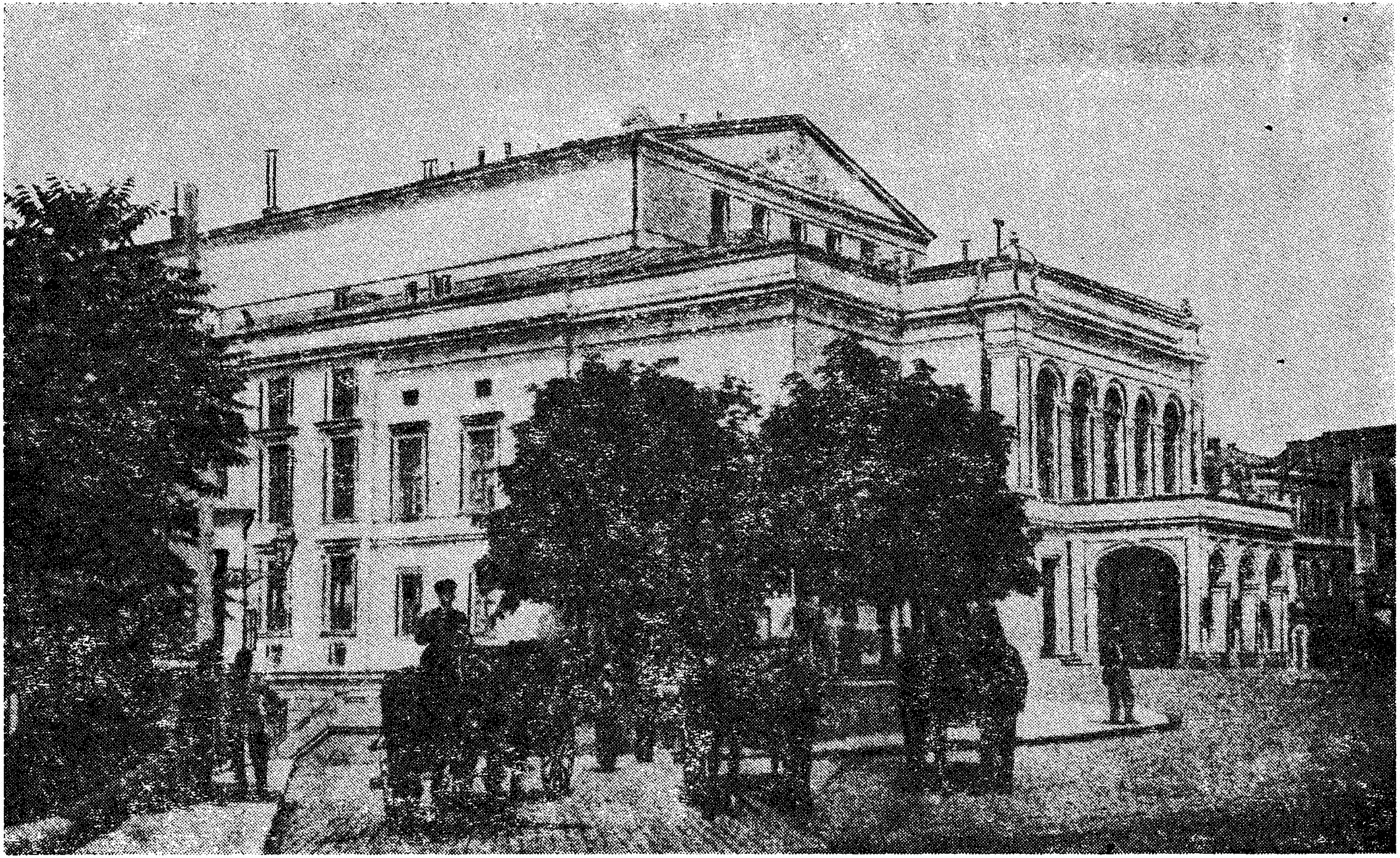
Faceţi-vă datoria cei ce ştiţi şi puteţi. De n-o veţi face, responsabilitatea va cădea asupra noastră. De o veţi face, gloria va fi a voastră" [14].

Fără îndoială, muzicienii acestei etape şi-au dat silinţa să cultive tradiţia şi insemnele cîntecului popular, să-l ridice pe treaptă universală, conjugîndu-l cu atributele principiilor simfonismului contemporan. Chiar dacă nu am fi unanimi în ideea importanţei contribuţiei aduse la afirmarea creaţiei naţionale, vom recunoaşte eforturile depuse

---

[13] R. *Muzica naţională română.* In : „Românul", Bucureşti, an. 18, 1874, 5 iunie p. 488.

[14] Idem, p. 489.



Teatrul Național din București unde aveau loc reprezentațiile trupelor de operă.

de către ei într-un climat care adeseori le era potrivnic. Probabil că în stadiul acela al muzicii românești nu se putea progresa mai mult. Observînd anumite neîmpliniri sau, mai bine zis, dimensiunea circumscrisă a realizărilor acestor muzicieni, trebuie să subliniem că datorită lor mişcarea muzicală românească a devenit un obiect de interes pentru muzicienii și iubitorii muzicii din Europa. Altfel spus, arta muzicală românească a stîrnit un viu interes în cercuri artistice europene și în rîndul melomanilor. În această ordine de idei se pot aduce suficiente probe edificatoare. Probabil primul canal al propagandei noastre muzicale a fost tot muzica populară, strălucit reprezentată, începînd cu deceniul al șaptelea, de tarafurile românești ce devin prezențe obișnuite la Paris, Petersburg, Londra, Moscova, Bruxelles, Viena [15]. Începutul pare să fi fost prilejuit de prima ediţie a Expoziţiei Universale de la Paris (1867), la care România a participat cu o expoziție de partituri — cîntece populare și religioase, datorate lui Al. Berdescu, A. Gebauer. K. T. Wagner, J. Gargulio — și de instrumente populare. Un taraf apare în 1874 la *Folies-Bergère*, condus de Dinicu (Costache sau Angheluș ?), care se bucură de un răsunător succes, consemnat în diverse cronici și anunțuri ale cotidienelor franceze, inaugurînd o adevărată modă care a generat un puternic curent în favoarea muzicii populare românești [16]. Petersburgul se delecta la auzul sonorităților zglobii și duioase ale ansamblurilor populare românești, care concertau în cele mai luxoase grădini publice, restaurante și teatre de varietăți. La Londra tarafurile noastre lăutărești puteau fi auzite și în cadrul reprezentațiilor de circ. Străluciții ambasadori ai cîntecului românesc au fost lăutarii Nicolae Basmac, Nicolae Buică, Marin Buzatu, Christache și Radu Ciolac, Tudor Cercel, Costache și Angheluș Dinicu, Nica Iancu Iancovici, Alexandru Leon, Nicolae Matache, Iancu Moldovan, George N. Ochialbi, Nicolae Bălan Pădurean, Sava Pădureanu, Florea Sache, Petrea Crețul Șolcan, Lică Ștefănescu, Grigore Vindireu. Din păcate nu avem astăzi adevărata dimensiune a talentului acestor mari virtuozi instrumentiști, înzestrați adeseori cu reale aptitudini creatoare, despre care se vorbea cu venerație în cercurile auditorilor de profesii variate, de la împărați și demnitari pînă la meseriași și elevi [17]. La Expoziția Universală de la Paris din 1889 orchestra de lăutari din București este distinsă cu Medalia de aur ; lăutarii Angheluș și Crăciunescu obțin medalii [18].

---

[15] În această privință a se citi : Bobulescu, C. *Lăutarii noștri*, București, Tip. Națională, 1922 ; Cosma, O. L. *Interpreți români în Rusia*. În : *Probleme de muzică*, București, 1957, nr. 5 ; Cosma, V. *Figuri de lăutari*, București, Edit. muzicală, 1960 ; Tomescu, Vasile. *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie*. București, Edit. muzicală, 1973.

[16] Tomescu, V. *Op. cit.*, p. 404—405.

[17] Ar fi de dorit ca acest domeniu al activității muzicale românești, am numit arta lăutărească, ecourile sale în țară și străinătate să fie cercetate și relevate în studii și volume, din care să nu lipsească amplele cronici care le-au fost consacrate.

[18] Tomescu, V. *Op. cit.*, p. 405.

Muzica populară românească în repertoriul lăutarilor devine obiect de interes pentru unii compozitori din alte ţări, sugestiile sale finalizîndu-se în partituri. Anton Rubinstein introduce, fie şi stilizat, în mai multe partituri, atributele cîntecelor şi jocurilor româneşti, ca bunăoară în *12 cîntece persane, op. 34* (1854), opera *Sulamith* (1882—1883) [19]. După turneul întreprins în România, în 1882, Pablo Sarasate compune *Melodie roumaine, op. 47*, pentru vioară şi pian. Charles Gounod compune un *Dans românesc* pentru pian şi orchestră [20]. Rimski-Korsakov, admirator al orchestrei lui Sava Pădureanu, care concerta la Petersburg, introduce naiul în orchestra partiturii operei-balet *Mlada* (1889—1890), scena Cleopatrei [21]. Béla Bartók, încă în *Olah dorob*, op. 6 (1890), îşi afirmă preţuirea pentru muzica noastră populară [22]. Intonaţii ale muzicii populare româneşti se întîlnesc în piesele pentru pian de Erik Satie *Les six Gnossiennes* (1890) [23]. Dintr-o destul de bogată listă de compozitori străini care au savurat muzica populară introducînd-o în creaţii proprii mai reţinem : F. Boscovitz, *Chanson Valaque* (1880), Louise Bitroux — *Salut à la Roumanie, Caprice roumain sur des airs nationaux, pour le pianoforte* [24], *Eco din România* — fantezie de I. Fidman [25], *Rapsodia română* de Anton Sequens.

---

[19] Cosma, Octavian L. *Date noi despre legăturile muzicale româno-ruse.* În : *Studii muzicologice*, Bucureşti, Uniunea compozitorilor, 1956, nr. 1. p. 29—40. În acest studiu se indică unele informaţii care subliniază legătura şi preţuirea compozitorului rus pentru muzica populară românească. Între altele, că a cîntat în faţa lui Liszt, în 1854, *Improvizaţii pe cîntece populare româneşti.* În 1865, la Paris, Rubinstein se afla în societatea unor tineri români cărora le-a interpretat „Cîntece din patrie". Într-o scrisoare din august 1872, Mihai Eminescu, adresîndu-se lui T. Maiorescu, se referă, de asemenea, la A. Rubinstein, „născut în apropierea Iaşilor" şi ...„botezat în religia greco-orientală". Vezi : Torouţiu, I. E. *Studii şi documente literare, vol. V. Junimea*, Bucureşti, Inst. de arte grafice „Bucium", 1934, p. 117. V. Petrescu, în Revista „Contimporanul", nr. 5, 1874, p. 416—421, îl prezintă pe A. Rubinstein ca născut în Moldova, folosind ca bibliografie „Gazeta Teatrului" din Milano, nr. 52, decembrie 1873.

În revista „Arta", Iaşi, 1894, nr. 13—14, p. 26, se arată că A. Rubinstein (1829—1894), nu poate fi totuşi considerat compozitor român deoarece prin formaţie este „cosmopolit".

[20] Tomescu, V. *Op. cit.*, p. 401—402.

[21] Ştirea se publică de Iacob Mureşianu în „Musa română", nr. 8—9 din 1894, p. 10, cu titlul *Lăutarii români*, pe baza unor cronici din ziarul „Novoe vremia". Breazul, G. *Relaţii muzicale româno-ruse.* În : „Supliment la Muzica", Bucureşti, 1954, nr. 11—12, p. 24.

[22] Vicos, Eugen (Cosma, V.) *Vitrina cărţilor străine.* În : „Muzica", Bucureşti, 1975, nr. 11, p. 36.

[23] Tomescu, V. *Op. cit.*, p. 414—419 şi 400.

[24] Idem, ibidem.

[25] Breazul, G. *Op. cit.*, p. 25—26.

Compozitorii români beneficiază şi ei de atenţia specialiştilor şi publicului de peste hotare. Ce altceva poate însemna acordarea premiului Mendelssohn-Bartholdy, la Leipzig, lui Iacob Mureşianu, pentru lieduri (1883), medalia de aur a Expoziţiei Universale din Paris (1889) lui Gavriil Musicescu, pentru *Cursul practic de muzică vocală*. Şi cele *12 melodii naţionale* au beneficiat de atenţia muzicienilor, mărturie elocventă fiind articolele franceze care le semnalează, din rîndul cărora, prin seriozitate şi profesionalism, se detaşează cel semnat de Julien Tiersot şi publicat în „Revue des traditions populaires“ [26], semnalînd originalitatea modală a melodiilor populare ca şi înveşmîntării lor. O medalie de bronz obţine, cu acelaşi prilej, şi Eduard Caudella pentru „Note muzicale“ [27]. Ar fi incompletă această trecere în revistă a mărturiilor recunoaşterii muzicii româneşti dacă nu l-am menţiona pe Dimitrie Vulpian care, în 1891, este laureatul cu argint aurit (în afară de concurs) la *Félibrige latin* de la Montpellier (1891) pentru *Muzica populară*, vol. II (*„Horele noastre)* seria A şi B (1896) şi *Muzica populară*, vol. III — *Romanţe*. Desigur, distincţiile acordate unor partituri nu au forţa să susţină singure penetraţia şi rezonanţa muzicii româneşti în cercurile de iubitori şi specialişti de peste hotare; mai ales că distincţiile comportă o anumită rezervă, deoarece arareori compoziţiile cu adevărat reprezentative intră în orbita unor concursuri sau jurii. Ar trebui invocate succesele creaţiilor muzicale româneşti peste hotare, fapt evident în această epocă, cu toate că şi la acest capitol se întîlnesc titluri care circulau pe merit sau datorită unui cerc favorabil de împrejurări. De asemenea, ar putea fi invocate numeroasele cronici apărute în diverse reviste şi ziare despre creaţia muzicală românească, care ar da măsura reală a reverberaţiilor declanşate de audierea unor partituri. În fine, nu se poate omite răsunetul imens al artei interpretative autohtone, amplu reflectată în presa vremii din întreaga lume, relevînd cu demnitate şi forţă de persuasiune virtuţile artistice ale şcolii lirice româneşti.

Pe făgaşul popularizării creaţiei populare româneşti, a specificului culturii româneşti se cuvine evidenţiată şi teza de doctorat a lui Ion Crăciunescu susţinută la Sorbona şi apoi publicată la Paris, în Editura Hachette (în 1874) : *Le peuple roumain d'après ses chants nationaux*. I. Crăciunescu nu a fost muzicant, dar a cunoscut ceea ce s-a scris despre producţiile populare, îndeosebi de Vasile Alecsandri, şi chiar unele culegeri muzicale (H. Ehrlich). Pe baza acestora face o serie de consideraţii etnice, istorice, sociale, estetice, pledînd pentru originali-

---

[26] Tiersot, Julien. *Musique et Danses roumaines*. În : „Revue des traditions populaires“. Paris, an. V, vol. V, nr. 2, 1890, 15 febr., p. 112—116 ; Breazul, G. *Gavriil Musicescu*. Bucureşti, Edit. muzicală, 1962, p. 77—78 ;Tomescu, V. Op. cit., p. 439.

[27] Idem, p. 405. Este de precizat că fabricantului bucureştean de instrumente muzicale Wentzel Stazek i se conferă o medalie de aur.

tatea și vechimea națiunii române, așa cum se resfrînge din cîntecele populare. În acest fel, cititorii europeni de limbă franceză au avut la dispoziție un instrument eficient și serios (aproape 300 de pagini) de cunoaștere a datinilor, harului artistic și originalității poporului român.

Și soliștii instrumentiști români se impun tot mai autoritar. Concertele violoncelistului Dumitru Dinicu la Viena, Budapesta, s-au bucurat de un mare succes. La Viena a fost felicitat de compozitorul Anton Rubinstein, iar în ziarele austriece au apărut numeroase cronici, printre autori fiind și Eduard Hanslick, care a remarcat că a obținut un „succes strălucit“ [28]

Invocarea acestor argumente, aparent eterogene dar omogene prin ideea acreditării peste graniță a artei sonore românești, nu ar avea forță dacă nu ar fi dublată de conștiința clară a afirmării autenticității muzicii profesioniste indigene ca și concordanța componentului național cu cel universal, chiar dacă între acestea nu se putea trasa o linie calitativă de intensitate egală. Cu precădere în ultimul pătrar al veacului exista un curent în cercurile intelectuale românești care aborda cu dezinvoltură problemele actuale pe plan european ale artei muzicale, inclusiv componistice, tratîndu-le în deplină cunoștință de cauză, aducîndu-se opinii și soluții originale, caracteristice sensibilității și temperamentului nostru latin. Ar fi suficient să se răsfoiască paginile, bogate în relatări și modalități de informare ale revistelor muzicale, pentru a se înțelege dimensiunea reală a spiritului contemporan al gîndirii muzicale românești, ca și a problematicii sale, evidențiindu-se o constantă preocupare pentru propagarea figurilor marcante ale artei componisticii și interpretative universale ca și traducerea unor studii de stringentă actualitate ca *Trecutul, prezentul și viitorul muzicii* de Saint-Saëns [29], *Formula wagneriană* de E. Colsoni [30], *Arta secolului al XIX-lea* de Gevaert [31]. Se publicau știri și se făceau ample prezentări ale unor premiere lirice mondiale ca : *Aida, Manon* de Massenet, *Mazeppa* de Ceaikovski, *Neron* de A. Rubinstein, *Parsifal* de Wagner, *Falstaff* de Verdi [32] și se relatau cu lux de amănunte marile evenimente muzicale. În paginile revistelor și ziarelor românești se întîlnesc polemici cu publicații străine, care prezentau trunchiat realitățile vieții noastre artistice, mai ales cea legată de activitatea operelor italiene de la noi — iată un alt argument care relevă exigențele factorilor publicistici responsabili de la noi, ca și reacția lor promptă, atunci cînd constată cu amărăciune că muzica românească nu este tratată cu suficientă considerație. Astfel în

---

[28] Redacția (C. M. Cordoneanu). *Dumitru Dinicu și presa străină.* În : „România musicală“, București, 1892, an. II, nr. 24, p. 130.

[29] „Arta“, Iași. An. II, 1884, 15 noiembrie.

[30] „Arta“, Iași, An. IV, 1895, nr. 3.

[31] Idem, An. III, 1894, nr. 11—12.

[32] Revista *„România musicală“* a fost prezentă la premiera mondială a operei. Vezi. „România musicală“, an. III, 1893, nr. 24, 15 febr., p. 135. *Cronica la Falstaff,* în An. IV, nr. 1, 1894, p. 4.

„Arta Titus Cerne ia poziţie faţă de „Anuarul artiştilor", al lui Emil Risacher, apărut la Paris, deoarece despre muzica noastră nu s-au scris unele aspecte esenţiale [33]. Altădată, se critică *Marea enciclopedie franceză*, deoarece în volumele sale nu s-a acordat spaţiu muzicii româneşti. [34]

De asemenea, în *O divergenţă de opinii*, T. Cerne îl critică pe Bărcănescu, redactorul revistei „Doina", care scrisese în *Le Guide Musical* din 2 octombrie 1884 că în muzică noi nu avem lucruri deosebite, sau nu e de acord cu un articol din „Le Menestrel" (17 februarie 1884), unde se dădea drept prima operă românească *Haiducul* de O. Bimboni, invocîndu-se drept contraargument partiturile lui Flechtenmacher, Caudella, Stephănescu [35].

Vehement se protestează în paginile „României musicale" [36] împotriva revistei *Berliner Signale* (nr. 12, 18 iunie 1896) care publicase un articol denigrator la adresa muzicii româneşti, bănuind că autorul, Dr. Emil Kolberg, ar fi fost îndemnat să scrie de Carl Flesch. Acesta însă publică o scrisoare în care îşi exprimă indignarea faţă de acel material, declarîndu-şi nevinovăţia [37]. Oscar Pursch prezintă în compensaţie, în *Osterreichische Theater und Musikzeitung* [38] un articol în care se demonstrează că Dr. E. Kolberg nu cunoaşte muzica românească, relevînd o serie de aspecte pozitive şi reacuzîndu-l de complicitate pe C. Flesch, pînă la proba contrară făcută de E. Kolberg. Apoi, „România musicală" (numerele 13—19 din toamna anului 1891) publică intervenţiile unor distinşi profesori de muzică din străinătate la dezbaterea privind predarea armoniei, contrapunctului şi compoziţiei în conservatoare, tipărindu-le intervenţiile în limbile franceză, germană şi română.

Semnificativ pentru poziţia demnă adoptată de factorii de decizie ai vieţii noastre muzicale este şi răspunsul pe care Dan Dry îl publică în „Doina", exprimînd conţinutul nou al perioadei de atunci a muzicii româneşti : „... a trecut de mult timp acea nefericită epocă pentru România cînd occidentul ne trimitea nulităţi, întovărăşindu-le cu formula sacramentală : *bon pour l'Orient ;* azi ne trebuie artişti care să ne dea opere pe care nu le-ar desaproba nici chiar maeştrii lor, iar nicidecum utopii muzicale, ce par că vor să reînvieze în România muzica indigenilor africani"... [39]

---

[33] „Arta", Iaşi, An. IV, 1895, nr. 3, p. 81—82.

[34] „Arta", Iaşi, An. IV, 1895, nr. 5, p. 81.

[35] *O divergenţă de opinii.* În : „Arta", Iaşi, An. II, 1884, 15 oct.

[36] C. M. Cordoneanu. *O injurie.* În : „România musicală", Bucureşti, An. VIII, 1897, nr. 12, p. 89—91.

[37] * * * *O injurie.* În : „România musicală", Bucureşti, An. VIII, 1897, nr. 13, p. 99.

[38] O. P. *O injurie.* În : „România musicală", Bucureşti, An. VIII, 1897, nr. 16, p. 125—126 şi nr. 17, p. 131.

[39] Dan Dry. *D-lui Redactore al ziarului muzical Doina.* În : „Doina", Bucureşti, An. I, 1884, nr. 22—23, p. 2.

O nouă dimensiune a contemporaneității spiritului critic muzical o aflăm în scrierile unor cărturari, amatori de muzică, căutători ai sensurilor estetice ale creației. Preocupările lor sînt îndreptate către partiturile unora dintre cei mai semnificativi reprezentanți ai muzicii noi, căutînd să le descopere atributele perene și mai ales valențele simbolice.

Un loc demn de invidiat în această ordine de idei îl are Titu Maiorescu, un admirator consecvent al artei muzicale, care într-un studiu filosofic de tinerețe și în cîteva prelegeri stabilind natura exactă a frumosului, recurge la specificul muzical, sesizînd două direcții principale : rațională, caracterizîndu-se prin predominarea armoniei specifice muzicii germane, și sensibilă, cultivînd melodia ca în opera italiană. Perfecțiunea se realizează în partiturile beethoveniene, unde se contopesc cele două ipostaze. Demonstrațiile lui Maiorescu de esență filosofică au darul să evidențieze gîndirea românească în domeniul artei sunetelor, într-o vreme cînd interferența muzică-filosofie era curentă în anumite cercuri de specialitate din Europa, unde erau citite cu interes scrierile despre muzică ale lui Berlioz, Schumann, Liszt, iar ideile despre puritatea frumosului muzical ale lui Hanslick erau viu disputate. Unul dintre discipolii esteticianului austriac a fost și muzicianul român Eusebie Mandicevschi, afirmat în domeniul muzicologic prin scrieri despre compozitorii : Schubert, Brahms sau opera italiană contemporană, cît și prin pasiunea dovedită în publicarea unor ediții critice a partiturilor lui Schubert și Beethoven.

Un vast orizont muzical l-a avut și scriitorul Anghel Demetriescu, autorul unor pătrunzătoare pagini de estetică, în care-și susține idei prin vaste referiri la muzică, îndeosebi la creația wagneriană pe care, conform unei mode general europene, o supune unei severe critici, relevîndu-i contribuția, bunele intenții din principiile teoretice și imperfecțiunile sesizate în creație.

Grandioasa operă de artă a viitorului demonstrează că Wagner, care a urmărit cu tenacitate înfăptuirea sintezei totale a artelor în partituri, rămîne mai presus de toate muzician.

Ideile lui A. Demetriescu despre opera titanului de la Bayreuth ca și ideile altor oameni de cultură, ca Titu Maiorescu, sau ale unor muzicieni români scot în evidență interesul major existent la noi în țară pentru unul dintre cei mai însemnați creatori din acea epocă. Probabil aceste idei, asupra cărora vom mai reveni, reflectă poziția cercurilor intelectuale românești față de reforma wagneriană, care găsise la noi numeroși adepți.

La fel ca și în alte țări, exista în România un mănunchi de fanatici admiratori ai lui Wagner, în concerte și în sălile de operă se puteau asculta partiturile bogate în sonorități inedite ale autorului *Walkyriei,* ziarele și revistele publicau cu regularitate știri și articole despre compozitorul german sau destinul operei sale și, în sfîrșit, la București se fundase o filială a lui *Wagner Verein* (1884—1898). Iată deci suficiente aspecte menite să acrediteze sincronizarea fenomenului muzical românesc cu fenomenul european, atenuîndu-se decalajul preexistent.

Ne oprim aici, subliniind colaborarea nedirijată ce se realizează între toţi muzicienii români, indiferent de ordinea administrativă în care-şi desfăşurau activitatea. Cu toţii militau pentru unitate spirituală, în virtutea necesităţii vitale de afirmare culturală a ideilor patriotice care înaripau dezideratele muzicii în această eră de renaştere naţională. Aruncînd o privire retrospectivă a drumului parcurs de muzica românească în secolul al XIX-lea, în special asupra ultimelor patru decenii, remarcăm geneza şcolii muzicale naţionale şi afirmarea lui George Enescu, a aceluia care o va ridica pe culmile universalităţii. Din acest considerent subscriem rîndurilor lui C. M. Cordoneanu care conchidea într-o cronică : „Putem zice cu mîndrie, iată un secol în care România a cunoscut un mare geniu“ [40].

ARGUMENT PENTRU PERIODIZARE

Determinarea riguroasă a periodizării etapei muzicale următoare actului Unirii Principatelor constituie o problemă, deoarece nu este uşor de stabilit corelaţia ideală şi necontestată dintre factorii istorici generali şi realitatea muzicală. Cu atît mai mult cu cît apariţia elementelor înnoitoare pe tărîm muzical, soldate cu repercusiuni determinante, nu coincid întotdeauna cu evenimentele istorice. Teoretic, perioada secventă începuturilor muzicii profesioniste se întinde pe o durată de şase decenii, 1859—1918, şi marchează faza romantică a muzicii româneşti. Momentele extreme sînt marcate de Unire şi respectiv de întregirea naţională, prin realipirea Transilvaniei la teritoriul românesc, urmare victoriei repurtată pe planul ostilităţilor militare în primul război mondial. Cele două evenimente cruciale din istoria României au consecinţe evidente pentru dezvoltarea culturii, implicit a muzicii. După 1859 se produce un puternic avînt patriotic care va declanşa înfiinţarea conservatoarelor, de care depindea formarea muzicienilor profesionişti şi la înfiinţarea Societăţii filarmonice din Bucureşti, un puternic focar de propagare muzicală. Vor apărea şi primele periodice muzicale, al căror rol în iniţierea şi îndrumarea activităţii artistice nu poate fi neglijat. Pe de altă parte, în anii următori Unirii se afirmă pleiada compozitorilor romantici, fondatori ai şcolii naţionale, care preiau ştafeta de la Flechtenmacher, Miculi şi contemporanii lor.

Cealaltă extremă, anul 1918, înregistrează încheierea curentului romantic, a procesului de maturizare deplină a creaţiei muzicale, şi de unificare a tendinţelor stilistice în ideea consolidării frontului muzicii naţionale. După reîntregire s-a înregistrat un avînt nemaiîntîlnit, ale cărui roade imediate au fost fondarea Societăţii compozitorilor români, cu un rol însemnat în susţinerea eforturilor creatoare, deschiderea Ope-

---

[40] Cordoneanu, M. C. *Concertul Enescu*. În : „România musicală“, An. V, 1894, nr. 6, 15 martie, p. 43.

relor Române din Cluj și București, ca instituții de stat, ridicarea continuă a nivelului vieții concertistice la parametrii centrelor avansate mondiale.

Perioada romantismului muzical românesc nu se desfășoară monoton, fără frămîntări și zguduiri, fără elanuri și victorii. Dimpotrivă, asistăm la un tumultuos proces generic al tuturor compartimentelor muzicale cu momente de depresiune și avînt, cu dibuieli, regăsiri și înfiripări. În miezul acestor desfășurări se conturează două culmi, care permit subdivizarea perioadei în trei etape. Prima, 1859—1877, încheiată cu obținerea independenței, ce se caracterizează prin păstrarea multor fenomene preromantice anterioare, genul vodevilului și operetei mai domină creația muzicală, deși declinul său devenise iminent. Concomitent, conservatoarele vor impulsiona viața muzicală, imprimîndu-i un curs superior. În creație noile forțe se manifestă cu relativă timiditate, prin lucrări de școală, de tatonări, într-un cuvînt prea puțin semnificative. Din această cauză, etapa nu întrunește atributele unei perioade propriu-zise, de sine stătătoare, ci apare ca parte integrantă. Realitatea este că vechile modalități nu mai mențin controlul vieții muzicale, aflat într-un permanent flux înnoitor, iar forțele proaspăt lansate nu au încă tăria să se manifeste în toată plenitudinea. Ca atare, etapa este acumulativă, de tranzit, pregătitoare saltului calitativ.

O altă etapă urmează cuceririi independenței, eveniment de majoră semnificație culturală. Romantismul propriu-zis, geneza școlii muzicale românești datează din această epocă. Compozitori, activînd în condiții diferite, militează pentru același ideal, în forme care îi apropie, abordînd o tematică suficient de unitară pentru a putea desprinde comuniunea principiilor și preocupărilor stilistice. Apar o serie de partituri în domeniul operei, muzicii simfonice, de cameră și corale, axate pe mobilul valorificării ethosului folcloric și al articulațiilor muzicale specifice muzicii populare. Avîntul patriotic generat de independență va fertiliza inițiative pe solul vieții muzicale. Are loc fundarea Operei Române prin trupa națională a lui George Stephănescu ; în jurul anilor 1880 revistele muzicale se înmulțesc și, totodată, abordează probleme de estetică privind muzica românească și universală. Un fenomen nou profilat acum a fost afirmarea școlii românești de interpretare vocală, prin cîntăreți de renume mondial, întreprinzătorii unor neîntrerupte și strălucite turnee pe marile scene lirice influente ; se dezvoltă de asemenea arta interpretativă instrumentală, violoniștii, pianiștii și violonceliștii români desfășurînd o susținută activitate concertistică. Nu ignorăm nici faptul că o serie de orchestre lăutărești, reprezentate de vestiți virtuozi ai genului, concertează în capitalele europene, ducînd mesajul luminos al artei populare.

Faza marcată de anii 1877—1918 pe plan muzical nu se aseamănă unui segment continuu. Mai corect, deși are atributele unei faze riguros definită a muzicii românești, sub raportul problemelor și fenomenelor se conturează suficiente argumente pentru a o diviza. Supremul argument este apariția în 1898 a fenomenului Enescu, căruia, la 6 februarie, la Paris, în cadrul concertelor Colonne, și la 13 martie (stil nou), la

Bucureşti, i se execută *Poema Română* pentru orchestră. Prima audiţie a acestei partituri simfonice, de o pregnantă afirmare muzicală naţională — lansată simbolic aproape concomitent într-un centru muzical european şi în capitală — poate fi considerată ca un moment memorabil, de răscruce în istoria creaţiei noastre muzicale.

De numele lui Enescu se leagă o nouă etapă în muzica românească, etapa împlinirilor, sintezei, maturităţii. După anul de debut al lui Enescu prin *Poema Română* se produc şi alte evenimente care modifică substanţial tabloul muzicii din primele decenii ale secolului XX. În 1900 are loc premiera operei lui Caudella, *Petru Rareş*, care încununează strădaniile depuse pentru recunoaşterea naţională a creaţiei lirice. Anul 1901 marchează înfiinţarea coralei „Carmen" de către D. G. Kiriac; Stephănescu, în 1903, renunţă definitiv la conducerea trupei Operei Române, care nu obţinuse sufragiile materiale ale oficialităţii. În 1904 îşi încetează apariţia revista „România muzicală", iar direcţia Conservatorului din Bucureşti se încredinţează lui Dimitrie Popovici-Bayreuth. În 1905, acesta reuşeşte să înfiinţeze mult rîvnita clasă de compoziţie încredinţată lui Alfonso Castaldi, care va avea un rol important în făurirea a numeroşi compozitori. Eduard Wachmann, în 1906 se retrage de la conducerea Societăţii Filarmonice, predînd bagheta lui Dimitrie Dinicu. Chiar dacă în creaţia lui Caudella, Dima, Dimitrescu intervine o mutaţie sensibilă, aportul lor în etapa de după 1900 nu mai primează, revenind compozitorilor: Vidu, Kiriac, Cucu, Alessandrescu, Castaldi, Brediceanu şi, în primul rînd, Enescu. Aceştia îmbogăţesc muzica românească, lărgindu-i considerabil diapazonul stilistic. Schimbarea ştafetei componistice determină realizarea unor puternice interferenţe cu fenomenul muzical contemporan european, ceea ce se va solda cu consecinţe nebănuite pentru muzica românească, redimensionîndu-i orizontul stilistic.

După cum se observă, nu se poate angaja fără şovăială un anumit an delimitativ pentru fixarea riguroasă a ultimelor două etape din perioada 1859—1918. Oricare an adoptat va fi convenţional, îndreptăţind relativ alegerea sa. Tocmai de aceea operînd cu convenţii, s-ar putea opta pentru cifra virtuală a anului 1900. Nu o facem pentru că ni se pare mai întemeiată trasarea demarcaţională prin recurgerea la anul ce-l anunţă şi afirmă pe Enescu, deci anul 1898. George Enescu, pentru muzica românească este un colos care iradiază o forţă artistică ce justifică departajarea.

Aşadar, delimităm această perioadă după considerente muzicale, ţinînd cont că o istorie a muzicii are dreptul la o periodizare care-i este proprie, în cadrul periodizării generale a istoriei patriei. Cu atît mai mult cu cît este singura excepţie ce de altfel se încadrează în frutariile unanim acceptate. Deci, în cadrul perioadei 1859—1918 vom diferenţia două etape mari, 1859—(1877)—1898 şi 1898—1918. Prin aceasta servim muzica, întrucît limitarea obiectivului cercetat va îngădui o mai mare aprofundare. În caz contrar, am risca să alăturăm stiluri, probleme şi figuri de muzicieni mult prea diferite. Alternativa pentru care optăm, delimitarea convenţională 1898, apare preferabilă celei în care am opera

cu factori diferiți, diametrali, în fond, complementari, într-o problematică extrem de amplă, ce ar conduce iminent la o supradimensionare a elaborării. Cel puțin două argumente mai susțin defalcările propuse. Etapa 1898—1918, prezentînd numeroase elemente noi de esență muzicală, și în primul rînd însuși fenomenul enescian, este în același timp o etapă tranzitivă. Generația romanticilor Stephănescu, Mureșianu, Caudella și Dima, cu excepția lui Musicescu, decedat în 1903, continuă să compună, chiar dacă pe alocuri stilul lor nu-și menține savoarea. Alături de aceștia se afirmă talente noi cu un orizont tehnico-stilistic considerabil lărgit, cu perspective nebănuite în materie de măiestrie. Este generația lui Enescu, Vidu, Castaldi, Kiriac, Alessandrescu, Brediceanu, Catargi, Ottescu, Cuclin. Coexistența generațiilor îmbogățește tabloul muzicii românești, imprimîndu-i totodată și o aureolă contradictorie, deoarece deși se leagă organic pe fundalul muzicii românești, generațiile, în virtutea firii umane și a mersului înainte, se plasează antitetic, negîndu-se reciproc. Din această interferență și contrapunere a generațiilor, profită muzica. De aceeași problemă se leagă implicit și direcțiile stilistice ale componisticii în strînsă legătură cu fenomenul muzical din străinătate. Compozitorii fondatori ai școlii noastre muzicale, prin estetica, principii stilistice, se înscriu în curentul romantic. Sporadicele lucrări cu profil clasic nu reușesc să discrediteze trăsătura dominantă romantică a muzicii noastre, a creației școlilor naționale. Reminiscențele romantismului vor persista în primele decenii ale secolului al XX-lea, alăturîndu-li-se noile curente la care aderă compozitorii debutanți pe podiumul muzicii românești : neoromantismul, verismul, neoclasicismul și mai ales impresionismul, aflat la mare altitudine în muzica franceză și, de ce nu, europeană. Acestor curente li se imprimă o amprentă specific românească, ceea ce face în unele cazuri posibilă evitarea pastișării pe plan general, contribuind vădit la primenirea și diversificarea opțiunilor stilistice. Variantele românești ale curentelor de amplă dimensiune europeană vor deschide larg porțile dezvoltării muzicale, conferindu-i valențe inedite și nebănuite resurse. De la o anumită uniformitate a mișcării componistice caracteristică ultimului pătrar al veacului trecut, cu toate individualitățile distincte care o compun se ajunge într-un răstimp scurt la extinderea bruscă a evantaiului, la emanciparea personalităților și la cristalizarea unei mișcări pluridirecționale. Îmbucurător este faptul că această evoluție cromatică are loc în condițiile aderării conștiente la imperativul slujirii intereselor majore ale culturii românești. Curentele străine, adoptate, nu au desprins creatorii de glia maternă, ci i-a făcut să înțeleagă mai profund, și prin unghiuri diferite, permițîndu-le să se plaseze în circumferințe de rezonanță universală. Pozitiv ne apare că valorificarea creatoare a sugestiilor noilor curente i-a apropiat atît de matca străbună, dătătoare de energie, cît și de împlinirea aspirațiilor creatorilor autentici : dobîndirea atributelor artistice de forță general umană. Epoca primelor două decenii marchează maturizarea componisticii românești, angajarea sa pe coordonatele muzicii moderne universale. Numele unor creatori români, în frunte cu Enescu, au pătruns tot mai insistent pe arena internațională, afirmînd

tînăra şi viguroasa noastră creaţie. Contactul cu magistralele stilistice universale se concretizează prin repercusiuni adînci pentru muzica românească. Fără să intrăm într-o analiză temeinică se poate enunţa că impresionismul, bunăoară, stimulează interesul pentru exploatarea zăcămintelor folclorului românesc : modalismul, structura metro-ritmică, coloristica instrumentală, particularităţi necunoscute total sau parţial muzicienilor veacului trecut. Lărgirea ariei stilistice, prin investigările efectuate în domeniul cîntecului şi jocului popular, au oferit creaţiei parametri inediţi, care i-au pus în relief particularităţile şi frumuseţile atît de caracteristice. Şi sub acest raport, apare legitimă delimitarea perioadei prin anul 1898, anul debutului lui Enescu. Prima fază corespunde romantismului muzical, în timp ce a doua, postromantismului românesc, evidenţiind o fascinantă deschidere stilistică, angajată pe magistrala curentelor europene de rezonanţă.

PRIORITĂŢI ESTETICE.
MUZICA — „COLUMNĂ PUTERNICĂ A CULTURII"

„O naţiune care n-are cîntec nu are istorie" — aforismul acesta l-am decupat dintr-o înflăcărată pledoarie în favoarea muzicii româneşti, în antiteză cu un muzicant străin neindicat care susţinea că nu dispunem de muzică naţională [41]. Parafrazînd asertiunea de mai sus se ajunge la aceeaşi concluzie : o naţiune fără un trecut istoric nu poate avea cîntece, adică „patrie", „naţionalitate", o zestre muzicală constituită într-o străveche tradiţie. De fapt, autorul acestor rînduri asocia cîntecul cu istoria, patria şi naţionalitatea tocmai pentru a sublinia importanţa încurajării artei sunetelor, deoarece o naţiune devine cu atît mai respectată şi puternică cu cît se afirmă în toate domeniile şi nu în ultimă instanţă, în muzică. Nu întîmplător, acelaşi autor preciza că... „a spune unui popor : tu nu ai muzică ! — este a-i zice : tu nu ai Naţionalitate".

Anii de avînt patriotic generat de înfăptuirea Unirii au impulsionat eforturile depuse pe altarul culturii, în dorinţa, fără echivoc împărtăşită de intelectualii responsabili de evoluţia mişcării artistice, de a se

---

[41] [Ghica, Pantazi ?] *Partea literară. Cugetări literare.* În : „Opiniunea constituţională", Bucureşti, An. I, 1869, nr. 21, 6 iulie, p. 3.

...„Un artist, om foarte capabil în arta muzicală, perfect în cunoştinţa armoniei, mi-a susţinut că în România nu avem muzică naţională, — nu avem muzică ! noi, cari am fost legănaţi cu melodii suave şi dulci, cari avem săpate în sufletele noastre mareţele şi frumoasele armonii româneşti, nu avem muzică ! — dar ce sunt oare cîntecele bătrîneşti, doinele, colindele, cîntecele noastre de dor, horile noastre ? — comori scumpe de simţiri adînci, de gîndiri înalte, de fapte istorice, de vechi tradiţiuni, de credinţe mareţe şi mai cu seamă de frumuseţi psaltice".

edifica muzica profesionistă românească într-o școală viguroasă și originală, pe măsura eposului folcloric prin care se legitima. Datorită acestui imperativ se duce o amplă și repetată campanie pentru instaurarea unui climat teoretico-estetic pe care să-l adopte muzicienii și în virtutea căruia să militeze în mod practic. Iată de ce coloanele presei cotidiene și hebdomadarele vremii oferă suficiente luări de poziție în această problemă, cristalizînd un vast și temeinic program de acțiune, care antrenează mai multe teme prioritare, între care : esența expresiei muzicale, profilul muzicii naționale, raportul ei cu muzica universală, stadiul și imperativele componisticii.

Abordarea problemelor muzicale în diverse articole, semnate sau nu, de regulă se face printr-o încercare de determinare a obiectului său, marcînd și locul pe care-l ocupă în societate, în viață. „... Muzica, limbajul cel mai nobil al inimei, scria Ioan Sepețian, este factorul principal spre cultivarea poporului, că omul fără muzică nu trăiește deplin..." [42] O încercare de ierarhizare a artelor în favoarea muzicii se desprinde din această aserțiune : „... muzica posedă puterea cea neresistibilă spre mișcarea inimei ; este domnitoarea generală peste toate sentimentele omenești și nici un fel de arte nu i se poate asemăna..." [43] O descriere mai amplă a obiectului muzicii, din care nu lipsește o viziune sentimentală romantică, îi aparține lui Gr. Misail. „Muzica este aceea artă, ce are drept scop a mișca sufletul prin mijlocul modificației sonurilor. Soția fidelă a omului, muzica înfrumusețează existența sa și-l ajută a suporta oboselile grelei călătorii pe care o face pe pămînt. De se bucură omul de favoarele norocului, muzica-i înmulțește plăcerea. De e nenorocit, ea-l consolă. Esprimînd una după alta toate dorințele sale, beatitudinea sau recunoștința sa, muzica întreține în inima omului focul sacru al simțibilității, îl atrage în luptă, îi însuflețește curajul prin sonurile răsbelnice. Ea prezidează serbările triumfale și transportă pînă la ceruri omagiul învingătorului" [44].

Dr. Nicolae Popu se interoghează : „Ce este muzica ?" și răspunde : „Ce întrebare rece pentru această artă divină, a cărei sorginte este cel mai mare vulcan din întregul univers — este vulcanul inimei !" Este interesant că motto-ul expunerii lui N. Popu în fața Adunării generale a Asociațiunii transilvane pentru cultura poporului român, erau cuvintele lui Metastasio : „Muzica este singurul spectru prin care se reflectează viețile sufletului". Și aici muzica era plasată în fruntea artelor, nu atît datorită extinderii pe care a luat-o, cît pentru că „... e parte integrantă

---

[42] Sepețian, Ioan. *Despre muzică și dansu.* În : „Familia", Budapesta, 1868, nr. 25, 17 iulie, p. 296.

[43] „Familia". 1868, nr. 36, p. 429.

[44] Misail, Gr. *Cîteva idei despre musica naționale.* În : „Atheneul Român". București, 1869, ianuarie-august, p. 65.

a educaţiunei" [45]. Uneori pledoaria pentru „lăţirea musicei în poporul nostru" [46] se argumentează prin rezonanţa în timp a marilor epoci de înflorire artistică. „Că naţiunile — se putea citi in „Telegraphul" din 28 iunie 1873 — sînt datoare să dea importanţa cea mai mare belcantolui, este un ce netăgăduit. N-avem decît să luăm istoria în mînă şi să ne convingem că epocile cele mai însemnate în viaţa popoarelor nu sînt acele în care ele s-au distins prin fapte de arme strălucite... ci acelea în care bele artele şi literele au înflorit mai mult" [47].

Însemnătatea muzicii este subliniată şi în revista muzicală „Arta" sub semnătura Cellini, (Constantin Dimitrescu), care denunţă concepţia diriguitorilor vremii că muzica ar fi un obiect de lux, recurgînd la o comparaţie nu prea poetică dar destul de concludentă : „Ei bine ! acest lux este un ce tot atît de indispensabil ca şi mobila din casă" [48].

Tentativele de a defini arta sunetelor prezentate, deşi fiecare îi invocă o altă componentă semantică, se înrudesc prin livrescul sau viziunea afectivă pe care i-o atribuie. S-au formulat însă şi demonstraţii cu implicaţii mai abstracte, filosofice. În „Cîteva cuvinte despre muzică şi despre şcolile muzicale" apărute în „Arta", probabil redactorul Titus Cerne scria : „Muzica este reprezentarea idealului prin mijloace proprii organului căruia i se adresează, adică prin mijlocul sunetelor, sau muzica este arta sau ştiinţa sunetelor [49]. O laborioasă determinare a esenţei artei muzicale o datorăm unui anonim, ce se ascunde în fraza : „Un amator şi culegător de cîntece populare", în „Albina Pindului", 1865, care are meritul de a interpreta destul de ştiinţific fenomenul muzical, combătînd obscurantismul. „Muzica, această artă sublimă, pare-se pe cît de curios, ea totuşi este o condiţiune fundamentală şi fiinţală a vieţii, o columnă puternică a culturii adevărate. Am zis că muzica este o condiţiune fundamentală a vieţii omeneşti, pentru că omul fie pe ori ce treaptă a culturii, simte în lăuntrul său trebuinţa de a deschide acest lăuntru al său prin cuvînt şi cîntare, de a investi bucuria sau durerea sa în cîntare sau în melodii şi ăst mod a le împărtăşi lumii ; am spus că *muzica este o columnă puternică a unei culturi adevărate (s.n.),* pentru că prin ea se rotunjesc unghiurile şi colţurile a feluritelor simţiri şi se fac mai fine năravurile şi datinile în fire şi inima omului, înduioşată de puterea ei, renaşte din legile fundamentale ale musicei şi a toată înţelepciunea creatorului său. Căci şi muzica ca şi schimbarea

---

[45] Popu, Nicolae dr. *Disertaţiunea* rostită la adunarea generală a Asociaţiunei transilvane pentru literatura şi cultura poporului român, ţinută la Făgăraş, 1871. În : „Albina", Budapesta, 1871, nr. 70, din 29 aug., p. 1.

[46] Popu, N. dr. op. cit., *„Albina"*, Budapesta, 1871, nr. 71, 2 sept., p. 3.

[47] „Telegraphul", Bucureşti, 1873, nr. 403, 28 iunie, p. 3.

[48] Cellini. *Concertele simfonice.* În : „Arta", Iaşi, 1884, nr. 15, 10 aprilie, p. 239.

[49] (Cerne, Titus). *Cîteva cuvinte despre muzică şi despre şcolile muzicale.* În : „Arta", Iaşi, An. I, 1883, 10 septembrie, nr. 1, p. 2.

anotimpurilor, ca și mișcarea plantelor, este bazată pe legi eterne și nestrămutătoare ; dispărînd negura întunecoasă a timpurilor vechi, dispărînd muzicii mistici care aduseseră mai multă umbră decît lumină în știința musicei, dispărînd toate în nimicnicia și ridiculozitatea lor, au făcut loc spiritului timpului de față și geniilor oamenilor mari, și astăzi știe fiecare, cum că și în muzică există legi supreme și eterne" [50].

Pentru G. Musicescu „... musica este elementul cel mai necesar pentru înnobilarea caracterului omenesc", deoarece „... exercită o influență foarte puternică asupra omului" [51]. Iar într-o scrisoare din 29 martie 1886, compozitorul ieșean arată : „Astăzi toată lumea civilizată este convinsă că muzica este elementul cel mai puternic pentru înnobilarea caracterului omenesc" [52].

O ținută și mai teoretizantă o întîlnim în paginile lui Anghel Demetriescu, îndeosebi în studiul *Poezia, raporturile ei cu celelalte arte,* unde găsim reflecții asupra specificului muzicii de a comunica. „Muzica... nu deșteaptă în noi *forme,* cutare peisaj, cutare fizionomie de om, cutare eveniment sau situație anumită, ci *stări* ale sufletului, cutare nuanță de bucurie sau melancolie, cutare grad de încordare sau de liniște, o seninătate perfectă sau o întristare adîncă" [53]. Așadar, însușirea proprie muzicii este de a genera dispoziții afective care, așa cum arată A. Demetriescu, nu au un mare grad de concretețe. „Muzica, dimpotrivă, apare ca o cale inversă, ea ne face să conchidem de la starea sufletească provocată în noi de tonuri la imaginea ce se ascunde sub dînsa. Dar această divinațiune este adesea problematică, rareori sigură. Dintr-o dispoziție sufletească dată de muzică noi ne putem face o mulțime de reprezentări, fără să nemerim întotdeauna pe aceea de care s-a inspirat compozitorul" [54]

Mai lapidar, concepția despre muzică a lui A. Demetriescu o găsim esențializată după cum urmează : „Muzica... nu ne descrie obiecte, nici nu ne exprimă gîndiri, dar manifestă stările sufletești în care ne aruncă acele priveliști și acele gîndiri" [55]. Așadar, poziția estetică a lui A. Demetriescu este condescendentă față de teoriile lui Ed. Hanslick în sensul imponderabilității expresiei muzicale, al primatului atribuit sensibilității în dauna ideii incapacității imaginilor de a vehicula idei, gîndiri

---

[50] Un amator și culegător de cîntece populare. *Despre cîntecul poporal român.* În : „Albina Pindului", 1865, nr. 5, 1 mai, p. 115—116.

[51] Musicescu, G. *Muzica în popor.* În : „Epoca", An. I, 1886, nr. 197 din 20 iulie. Cf. Breazul, George. *Gavriil Musicescu.* București, Edit. muzicală, 1962, p. 151.

[52] Musicescu, *G. Scrisoare.* Fondul Urechia. Biblioteca Academiei R.S.R. Cf. Breazul, George, op. cit., p. 150.

[53] Demetriescu, Anghel. *Poezia, raporturile ei cu celelalte arte.* În : *Opere,* Ed. îngrijită de O. Papadima. București, Fundația pentru literatură și artă, 1937, p. 90.

[54] Idem, p. 91.

[55] Idem, p. 95.

şi mărginirea lor la infuzarea unor stări sufleteşti. Se restrînge considerabil specificul muzicii la domeniul senzorial, ceea ce nu concordă cu adevărul obiectiv. Imprecizia unor noţiuni l-ar putea însă absolvi pe A. Demetriescu de o concepţie restrictivă, în sensul că acea relativă inconcreteţe a muzicii, datorată limbajului, codului cu care operează, să fie cauza pentru care se afirmă imposibilitatea definirii precise a imaginii redate, nesiguranţa determinării exacte sau chiar îndreptării fanteziei într-o direcţie contrară celor avute în vedere de compozitor, neechivalînd cu imposibilitatea vehiculării unor idei.

Caracterul abstract al reflecţiilor lui A. Demetriescu constituie, într-un anumit fel, o excepţie în frontul culturii noastre din perioada genezei şcolii muzicale naţionale cînd necesitatea transpunerii în practica muzicală a unor măsuri eficiente nu admitea doar consideraţii teoretice platonice, în sine, ci acţiuni concrete şi ca atare, expuneri limpezi de argumente pledînd cauza progresului muzical. Într-un anumit fel, pragmatismul poate fi relevat drept acel fir roşu care brăzdează majoritatea copleşitoare a scrierilor, în intenţia jalonării unui program naţional de edificare culturală. În acest context, se desprind viguroase luări de poziţie în chestiunea muzicii populare, a valorificării sale superioare. În 1861, Alexandru Odobescu, în articolul iradiind patos patriotic *Cînticele poporane în raport cu ţara, istoria şi datinile românilor,* arată în spiritul tezelor scriitorilor paşoptişti rolul folclorului în cunoaşterea naţiunii. „Ţara noastră, ca cele mai multe ţări europene, mai ales cele ce se bucură de o natură măreaţă şi bogată şi care au suferit mult în luptele pentru neatîrnare, îşi are cîntecele sale poporane, casnice şi vitejeşti. Noi într-unele din ele ne vom sili a căuta desluşiri asupra evenimentelor istorice, asupra caracterului intim şi asupra limbei chiar şi a naţionalităţii noastre, în deosebitele epoci şi în deosebitele localităţi pe care aceste cîntece au izvorît din imaginaţiunea popoarelor. Pentru aceasta, ne vom încerca a preciza, precît se va putea, epoca şi locul compunerii lor.“ [56]

Aşadar, Al. Odobescu, în afara finalităţii istorice pe care cîntecele o pot avea, atestînd vechimea şi sorgintea latină, purcede la o schiţare a principiilor metodologice ale culegerii, precizînd cu claritate epoca, vremea şi locul creării respectivei piese. Pentru cunoaşterea cît mai temeinică a datinilor caracteristice românilor stipulează necesitatea întreprinderii unor călătorii de studii în ţările vecine, pentru a compara cîntecele şi a extrage cele mai justificate concluzii asupra naturii cîntecelor româneşti. Importanţa unei atari studieri comparative, cum de

---

[56] Odobescu, Alexandru. *Cîntecele poporane în raport cu ţara, istoria şi datinile românilor.* În : *Opere,* vol. I. Bucureşti, E.S.P.L.A., 1955, p. 295. Într-o notă la pagina 290 menţionează colecţiile de cîntece ale popoarelor vecine : Fouriel, C. *Chants populaires de la Grèce moderne.* Paris, 1824 ; Demarciu du Tyrac de Marcellus. *Chants populaires de la Grèce.* Paris, 1852, 2 volume. Curios este că dintre colecţiile de melodii populare româneşti nu aminteşte decît *Spitalul amorului* de Anton Pann.

altfel a și efectuat etnograful Teodor T. Burada, o vede în felul următor : „Prin asemenea comparații vom avea, credem, prilejul a dovedi trainica înfrățire ce unește aceste popoare care au trăit secoli îndelungați împărtășind *mai* aceleași glorii și aceleași nevoi, resimțind aceleași loviri și cîntînd într-un acord, fiecare pe lira sa națională, cîntări de același fel !" Desigur, „cîntările de același fel" trebuie înțelese într-un sens larg, ca gen mai degrabă, deoarece amprenta particulară a sădit diferențieri marcante între cîntecele acestor popoare luate ca entități individuale. Entuziasmul lui Al. Odobescu pe acest făgaș merge foarte departe, întrezărind chiar, în lumina trăsăturilor comune străvechi, punctul de pornire al edificării unui „stat federal creștin" [57] în Europa răsăriteană.

Deviza prin care Gavriil Musicescu justifica interesul pentru creația muzicală populară pare minunat surprinsă în aceste rînduri : „De frumusețea, bogăția și puterea magică ce exercită cîntecele poporului, nu m-am îndoit niciodată. Duioasele noastre melodii naționale descriu în culori vii blîndețea și bunătatea caracterului poporului român. Și dacă țăranul român mai uită din necazul greu ce îndură în luptele vieții și suportă cu bărbăție nevoile ce-l apasă, apoi aceasta se datorește în cea mai mare parte influențelor duioaselor sale melodii, care-l mîngîie în zile grele și-l înveselesc în cele bune.

Cred dară că a sosit timpul să ascultăm și să învățăm și melodiile românești, pe lîngă cele străine" [58]. Un singur lucru trebuie remarcat, pe lîngă credința în vigoarea muzicii populare, oglindă a caracterului poporului : Musicescu nu exaltă folclorul în detrimentul muzicii străine. Dimpotrivă, cere învățarea cîntecelor românești, alături de celelalte, împrumutate din afară.

Gr. Misail, caracterizînd muzica populară, îi subliniază multiplele valențe expresive ca și atributul reflectării fazelor parcurse în procesul emancipării naționale. „Muzica noastră populară e dulce, gingașă, melancolică și rezbelnică în același timp, ardintă, pasionată și plină de haruri. Toate sentimentele inimei Românești se reproduc în ea după adevăr. Această muzică populară, inventată de popor, reflectă în sine toate fazele civilizațiunei naționale" [59]. Ca și alți cărturari români, Misail susține că muzica împreună cu poezia română „...e o elocintă oglindă a istoriei naționale" [60]. Pentru creatori, „ariile naționale sînt o comoară de inspirațiune" [61].

O extrem de clară definire a muzicii românești aparține lui N. Scriban, care în cuvinte cu rezonanțe estetice aureolate de patos romantic, susține cu zel patriotic arta sonoră orală românească. „Dacă muzica este espresiunea sufletului național ; prin urmare musica na-

---

[57] Odobescu, Alexandru, *Op. cit.*, p. 296.

[58] Musicescu, Gavriil. *12 melodii naționale*, p. 31. 1889.

[59] Misail, Gr. *Cîteva idei despre muzica națională*. Op. cit., p. 67.

[60] Idem, p. 68.

[61] Idem, ibidem.

ţională română este răsunetul simţurilor şi dorinţelor poporului român“ [62]. Aşadar, muzica populară nu este o artă neutră, neancorată în viaţa poporului, dimpotrivă, apare drept mandatarul sensibilităţii şi aspiraţiilor poporului. Raportul suflet naţional — muzică naţională, urmat după asocierea muzica — expresia sufletului, poartă insemnele unei extraordinare profunzimi, trasînd linii de incidenţă între sfere estetice cu un pronunţat substrat filosofic. N. Scriban polemizează cu adepţii tezei că muzica noastră nu are atributele clasicităţii, considerînd-o rudimentară. Tonul său este ferm, dar nu lipsit de un oarecare sarcasm.

„*Barbari* ! (în muzică n.n.) vor zice *străinii*, nemţii, francezii, chiar fraţii italieni. *Români* ! vom răspunde noi. Muzica noastră nu este muzica clasică, dar este naţională, espresiunea cea mai bine adaptată agitaţiunilor sufletului nostru, care e unul şi acelaşi la toţi Românii !“ [63] Deci, nu sîntem barbari în muzica noastră, ci români. Clar ! Deşi nu e clasică, muzica noastră e naţională, şi zicînd aceasta, N. Scriban a spus totul, subliniind unitatea sufletului, adică a caracterului, temperamentului, sensibilităţii tuturor românilor, indiferent de administraţia politică în care trăiau.

Şi în articolul *Despre cîntecul poporal român* din „Albina Pindului“ (nr. 5, 1 mai 1865), se relevă unitatea românilor identificată în melancolia doinei. „Cînte-o doina vinariul Moldovei sau al Munteniei, cînte-o Românul din Transilvania frumoasă, cînte-o în fine păstorul din Carpaţii Bucovinei, toate vin dintr-un izvor comun, toate au un ton melancolic, doina care ori ce auzitoriu poate constata înflorirea, căderea, servitutea, durerea şi bucuria naţiunei române“.

George Bariţiu, în *Calendariu pentru poporul român...* pe 1861, referindu-se la însemnătatea cultivării muzicii naţionale, remarcă ascendentul luat de muzica din Bucureşti, dar nu scapă ocazia să le arate, pe un ton uşor ironic, că adevărata muzică românească nu se află acolo. „Astăzi studiul muzicei naţionale gravitează mai mult spre Bucureşti, unde artişti şi diletanţii sunt relativ mai numeroşi decît aiurea... Ci cultivarea muzicei naţionale la Bucureşti pînă acum merge încă foarte unilateral. Bucureştenii adică cam suferă de aceea boală uşurică de a crede că afară de Ţara Românească anevoie mai este ceva românesc, prin urmare seamănă că dumnealor încă tot nu ştiu că ariile *curat* naţionale nu se află nici pe şesurile României şi cu atît mai puţin în capitală, ci cu *totul* aiurea, *în munţii Daciei*“ [64].

---

[62] Scriban, N. *Despre muzică*. În : „Dacia română“. Bucureşti, 1867, nr. 1, 8 ianuarie, p. 4.

[63] Idem, ibidem.

[64] Bariţiu, George. *Musica naţională română*. În : „Calendariu pentru poporul român cu privire la mai multe cerinţe ale lui“. Braşov, Tip. Römer şi Kamner, an X, 1861, p. 61. Referindu-se la turneul lui Liszt, arată că a luat atitudine categorică în public, în problema scepticismului unor cărturari care credeau că melodiile româneşti nu se pot pune pe note (p. 60). Slavici, în „Convorbiri literare“, Iaşi, 1873, nr. 6, p. 216—219, susţine de asemenea că muzica românească este mai pură în Transilvania.

Doctorul Nicolae Popu cu satisfacţie observă că în cîntecele populare se află caracterul nostru naţional care se reflectă în melodii în funcţie de regiune [65]. Extrem de important este faptul că, probabil, pentru întîia oară, se încearcă indicarea originalităţii muzicii populare prin „modulaţiuni" şi „alte intervale" decît cele întîlnite în muzica occidentală. Altfel spus, Dr. N. Popu semnalează, în 1871, mai curînd intuitiv decît demonstrativ, valenţele modalismului cîntecelor româneşti.

„Sînt în cîntecele române oare care modulaţiuni, cari se esprimă în alte intervale, nu cum sînt ele în teoria occidentală, pe care evitîndu-le, pierd cîntecele române mult din caracterul lor. Aşa dară, mai întîi, direcţiunea trebue aflată, prin care să se esprime idiotismele cîntecelor noastre, apoi compoziţiuni şi atunci e speranţă de progres" [66]. Prin „direcţiune" autorul avea probabil în vedere specificul, particularităţile modale. Nu trebuie omis din vedere că semnalarea modalismului se face într-un context ce îl opune teoriei occidentale, folosită de Berdescu în notarea melodiilor populare. Dr. N. Popu recomandă culegerea cîntecelor populare din toate regiunile locuite de români pentru a fi studiate, pentru a le afla originea în virtutea a două ţeluri : notate, vor putea fi păstrate şi astfel le vom purifica, feri de influenţa muzicii italiene" [67].

În ziarul „Românul" din 5 iunie 1874, în *Muzica naţională la români* — un autor anonim deplînge faptul că datorită civilizaţiei au dispărut datini, costume, tradiţii. Se consolează cu muzica populară, dar avertizează că după cîteva generaţii şi aceasta va fi pierdută. „Singură muzica naţională ne mai rămăsese cari ne mai aduce aminte că sîntem Români, dar peste una sau două generaţii şi ea nu va mai fi..." Acel „Un amator şi culegător de cîntece populare", care publicase în „Albina Pindului" articolul despre muzică, oferă şi o clasificare a genurilor : „cîntece istorico-epice, doinele sau cîntecele de dor, cîntece de natură erotică, cîntece ocazionale şi cîntece de joc, adică horele" [68].

Problema dispariţiei unor cîntece datorită indiferentismului şi străinismului apare de asemenea mereu în presa vremii, condamnîndu-se unele clase pentru atitudinea lor de desconsiderare şi, prin contrast, lăudîndu-se oamenii simpli care păstrează cu evlavie acest tezaur. „Să nu se zică că noi n-avem cîntecele noastre naţionale, dacă aceste cîntece au fost uitate şi izgonite de unele clase ale societăţii noastre. Ele şi-au aflat refugiul în sînul poporului, care este conservatorul tuturor moravurilor şi instituţiunilor adevărat naţionale... Poporul ţine şi iubeşte aceste cîntece că i se spune tot trecutul său" [69]. Pericolul dispreţului pentru cîntecele naţionale este denunţat cu promptitudine în zia-

---

[65] Popu, Nicolae Dr. st. cit., 1871, nr. 71, 2 sept., p. 1.

[66] Idem, p. 33.

[67] Idem, p. 33.

[68] Un amator şi culegător de cîntece, art. cit., p. 119.

[69] C. S. S. Varietăţi. *Un apel către d. Wiest.* În : „Pressa", Bucureşti, 1871, nr. 239, 28 octombrie, p. 962.

rul „Unirea“ [70], mai ales că se constată fenomenul îngrijorător că unii lăutari cultivau un repertoriu străin.

Procesul degenerescent la care era supusă muzica ţărănească, ivit o dată cu dezvoltarea centrelor urbane, angrenează un mecanism complicat, reductibil la cele două extreme — sursa de pornire, melosul sătesc, şi surogatul obţinut, romanţa sau hibridul obţinut de orice speţă, menit să gîdile urechile unor persoane lipsite de gust şi discernămînt. De fapt, procesul degenerării se face potrivit unor uzanţe dictate de gustul păturii sociale care o cînta, semnalat de către V. Grigorescu Elvir în *Muzica oraşelor noastre*, care deosebeşte trei categorii de consumatori : ţăranii, locuitorii mahalalelor şi aristocraţia. „Cîntecele, bunăoară *doinele* şi *horele* ce le auzim din gura ţăranului îndepărtat de oraşe, le auzim şi prin mahalalele oraşelor, le auzim şi în saloanele boiereşti, dar acele cîntece în trecerea lor de la o clasă la alta sufer mari transformări şi treptat pierd din originalitatea lor, pierd expresiunea lor adevărată, mlădierea aceea caracteristică muzicei orientale ; dulce, fermecătoare, sau duioasă după timbrul lor jalnic sau înveselitor, cum le-a fost dat de către autorul necunoscut de la ţară, încît vine o vreme cînd pretinsul artist de salon scoate din *doina* ţăranului o perioadă palidă, un fel de *romanţă de salon* cu caracter popular, iar mahalagiul (artistul de bîlci) scoate din frumoasa horă ţărănească un cîntec de joc după calapodul plăcerilor lui, o chindie sau o sîrbă popească“ [71]. Concluzia autorului e cît se poate de limpede : „Muzica serenadelor şi romanţelor de salon este parodia muzicei ţărăneşti !“ [72] Faptul acesta, deşi autorul îl spune pe un ton denunţător, nu are numai un aspect negativ. E adevărat că preluarea şi schimonosirea unor modele ţărăneşti constituia şi mai constituie un afront dat originalităţii şi naturaleţei melosului popular dar, în acelaşi timp, perpetuarea unor melodii cunoscute în noul mediu şi într-o altă înveşmîntare se putea legitima într-un lanţ cultural unitar. Mai mult, aşa cum se va vedea, în numeroase intervenţii muzicieni şi iubitori ai acestei arte pledează pentru grefarea creaţiei profesioniste pe cîntecul popular, valorificarea folclorului în forme superioare. V. Gr. Elvir probabil că are în vedere, atunci cînd critică metamorfozările folclorului, lipsa de fantezie şi măiestrie a celor care-l vehiculează, într-un cuvînt, nu este de acord cu străinismele, inadvertenţele stilistice şi de gen care i se adaugă, dezavantajîndu-i modelul iniţial. În mîna unui muzicant nepriceput şi fără gust, cîntecul popular nu-şi sporeşte farmecul ci devine o marfă de surogat, lipsită de spontaneitate şi autenticitate.

Ca un leitmotiv revine în preocupările muzicienilor sau ale celor care nu erau indiferenţi de soarta acestei arte problema creaţiei naţionale, cu diferitele ei aspecte complexe. Primează însă preocuparea

---

[70] *Olteanca*. În : „Unirea“, Iaşi, 1880, 27 martie, p. 51.

[71] Elvir, Vasile Gr. *Musica oraşelor noastre*. În : „România musicală“. Bucureşti, an. V, 1894, nr. 9, p. 62.

[72] Elvir, V. Gr. Idem, În : „România musicală“, an. V, 1894, nr. 10, p. 73.

pentru ca partiturile create să fie de un ridicat nivel artistic și să se inspire din comoara melodiilor populare. Mai înainte de toate se observă explicația, foarte pertinentă și obiectivă, dată întîrzierii afirmării românilor în muzica profesionistă de tip vest-european. În „Albina Carpaților" (1877, nr. 2) se scria : „Secolii de sclavie, șirul cel lung de suferințe la cari a fost condamnat de soartă poporul nostru, jugul și lanțurile străine, întunericul de sute de ani, n-au permis Românului să cultive artele ; artele și științele nu pot prospera decît în libertate ; *libertatea însă n-a fost dată poporului nostru*".

Ștefan Galea remarcă absența caracterului național român în compozițiile datorate unor autori străini care au preluat citate românești [73]. Constatîndu-se că în materie de compoziție națională muzica noastră se află într-o fază de pionierat (anul 1867) autorul articolului face o serie de observații ce merită a fi consemnate ca atare. „Eară compozitorii români ca juni în această specialitate pînă acuma ne-au dat lucruri primitive și mai esclusiv numai de transcrierea pe pian a melodiilor populare s-au ocupat. Din parte-mi gratulez la aceștia tactica bine aleasă : căci capul lucrului este materialul spre înflorirea în arta muzicală care numai în cîntecele populare se poate afla. *Orice op(us) musical caracteristic trebue să posede ca motiv vr'un cînt național*" (sublinierea noastră). Așadar, se formulează răspicat un principiu fundamental al esteticii : actul creator să se edifice pe vehicularea melodiei populare. În peisajul românesc distinge două categorii de compozitori, delimitați printr-o convenție : români din naștere sau nu. Criteriul este fără îndoială discutabil, autorul neîncercînd să se pronunțe asupra valorii artistice a compozițiilor autorilor din această a doua categorie, ceea ce îl nedreptățește profund pe Flechtenmacher, bunăoară, punîndu-l alături de Deprosse sau Vieuxtemps și chiar alături de Șipoș, Herz și Remény. Poziția lui nu este împărtășită, autorul *Babei Hîrca* fiind prețuit și considerat pe drept unul dintre reprezentanții cei mai iluștri ai muzicii românești din epoca preromantică [74]. Iată cum era apreciată contribuția lui Flechtenmacher și Wiest la 1890, în „România musicală" : „Între puținii bărbați care au realizat scrierea musicei populare fără a-i altera cîtuși de puțin caracterul ei putem cita cu drept cuvînt pe bă-

---

[73] Galea, Ștefan. *Arta musicei*. În : „Familia", Budapesta, 1867, nr. 36, p. 441. „Foarte mulți compozitori străini și-au luat de motive la fantazii mari, uverturi, rapsodii, sonate ș.a. melodii române, prelucrîndu-le după stil artistic — însă ca străini : fără caracteru naționalu român. Ascultînd cu atențiune unii opii ca *Rapsodia* de Șipoș, *Fantasia briliante* de Herz, *Fantasia română* de Remény — cari de altminterea sînt niște opuri escelente, versate după toate formele compozițiunei moderne — se va putea observa din compararea variațiunilor și finalurilor ce caracterizează mai mult naționalitatea compozitorului".

[74] Galea, Ștefan. Idem, p. 442. „Cu încercările lui Wachmann, Flechtenmacher, Deprosse, Vieuxtemps — deoarece nu-s români din naștere — nu ne ocupăm mult și nici nu așteptăm de la dînșii ceva vechiu național".

trînul artist Flechtenmacher şi pe regretatul Wiest, doi bărbaţi de merit, cărora ţara şi musica românească le datoreşte multă recunoştinţă“ [75].

Revenind la părerile lui Ştefan Galea, să vedem cum apreciază contribuţia lui Miculi şi Berdescu. „Domnul Mikuli a şi compus cîteva fantasii asupra doinelor româneşti, cari esecutate cu precisiune te încîntă. Domnul Berdescu ne-a dat colecţiuni frumoase de „melodii române“, numai într-o direcţiune l-aş sfătui pre Dumnealui, că... să se silească transpunîndu-le în stil artistic a le păstra libertatea, caracterul şi sborul natural, atît în motive, cît şi în acompaniere. Să nu le piţigăeze acompanierile precum au făcut la mai multe melodii, tăind atît aria cît şi basul cu mulţime de pauze diverse, care le-a esecuta cineva cu precisiune teoretică — vrînd nevrînd va aluneca în esecutare recitativă care nicidecum nu poate să existe în melodiile şi horile poporului“ [76]. Deşi observă distanţa mare dintre compozitori pe de o parte şi oratori, în „opera naţională română“, pe de altă parte, îşi exprimă optimismul faţă de progresele muzicii româneşti : „viitorul ne va satisface şi pentru trecutul tragic“ [77]. Transpiră din rîndurile sale aspiraţia spre abordarea marilor forme ale muzicii clasice, în etapa prelucrării melodiilor populare pentru pian, aceasta reprezentînd o problemă insurmontabilă. Demn de reţinut că nu era prea entuziasmat de „prelucrările“ lui Berdescu, considerîndu-le prea „piţigăiate“ (sic) şi că ar avea „prea multe pauze“...

Potenţialul cîntecelor populare este evocat şi în articolul *Musica naţională* datorat, presupunem, lui Radu Năsturel : „A le lăsa în părăsire şi a le da uitării nu poate însemna alta decît a renunţa de bună voie la ceea ce caracterizează mai cu deosebire viaţa intelectuală şi morală a unui popor... a scoate din educaţiunea generaţiilor viitoare toate elementele cu adevărat româneşti.“ Melodiile populare „...sînt menite a forma temeiul la crearea musicei artistice româneşti“ [78].

Şi pentru Ioan Sepeţian absenţa „pieselor naţionale de salon“, „concertelor“, „variaţiunilor“ şi „compunerilor artificioase“ se explică tot prin aceea că muzicanţii străini care au recurs la citate populare nu au înţeles originalitatea şi caracteristica musicei române... mai toate piesele noastre sînt puse pe note de străini şi de aici se poate explica şi aceea, că de ce piesele vocale, executate după note, de multe ori nu produc acelaşi efect... nici nu mai pot exprima dulceaţa şi farmecul original“. Soluţia pe care el o preconizează este idilică : „Dacă orice coconiţă ceva mai versată în ştiinţa musicală, şi-ar da osteneala a pune pre note orice cîntecel auzit de la vreo ţărăncuţă şi ar ruga pe maestru-i

[75] *Desvoltarea musicei*. În : „România musicală“, Bucureşti, an. I, 1890, nr. 1, p. 2.

[76] Idem, ibidem.

[77] Idem, ibidem.

[78] Năsturel, Radu. *Musica naţională*. În : „Orientul latin“, Braşov, 1874, nr. 30, 10 iulie, p. 120.

musical să-i ajute la compunere ; dacă am conveni și conlucra spre cultivarea ariilor noastre, ...atunci noi de noi, fără compozitori renumiți, în scurt timp am înainta mult..." [79] Este greu de înțeles cum compozitorii români contemporani cu autorii unor asemenea rînduri nu erau cunoscuți și apreciați.

Una dintre cele mai dramatice mostre este necunoașterea creației românești de către factorii de răspundere, ii avem în vedere pe redactorii „României musicale" care se trădează pueril că nu erau la curent, în 1894, cu ceea ce se compune : „Domnul Dumitrescu (Dimitrescu, n.n.), cunoscutul violoncelist și profesor la Conservatorul din București, a dat la lumină două noi compozițiuni : *Renegatul*, melopee în trei acte, și *Primul concert pentru violoncel și piano.* D-nii Dumitrescu și G. Stephănescu sînt *singurii* (sublinierea noastră) români care au compus musică clasică. Forme de concert încă nu s-au scris de nici un român. Felicităm pe d. Dumitrescu pentru frumoasele sale lucrări" [80]. De bună seamă, insuficienta preocupare pentru includerea în repertoriu a pieselor compuse a fost una din cauzele principale care mențineau în umbră creațiile. Pe de altă parte, este adevărat că în compoziție școala națională se afirmă în ultimul pătrar al secolului și impunerea creației în conștiința epocii nu s-a produs dintr-odată. Totuși, pare greu de înțeles cum Flechtenmacher și Wiest nu erau apreciați, deoarece la București, Iași și în alte localități din România, creațiile lor erau prețuite, dovadă fiind considerațiunea de care se bucurau, cîștigată prin meritele lor muzicale.

În jurul anului 1870, punîndu-se problema „muzicii naționale" se produce clarificarea noțiunii, în sensul că atributul „național" nu mai vizează doar genurile populare, ci și muzica profesionistă. Pantazi Ghica, în articolul său *Partea literară-Cugetări literare*, după ce fusese contrariat de ofensa instrumentistului străin care afirmase că românii nu au musică națională, ajunge să recunoască adevărul doar în privința muzicii savante, clasice. De fapt, interlocutorii, prin muzică națională înțeleg două sfere deosebite. P. Ghica — muzica populară, iar instrumentistul străin — muzica profesionistă axată sau nu pe valorificarea ethosului național. Evident, noțiunea „muzică națională" este suficient de cuprinzătoare pentru a reprezenta arta sonoră națională în totalitatea manifestărilor sale. Știm că adeseori uverturile compozitorilor poartă mențiunea „națională". Herfner, Flechtenmacher, Gh. Burada, Stephănescu sînt autorii unor asemenea compozițiuni, prin care nu fac altceva decît să marcheze prezența cîntecelor populare. Prin muzică națională se înțelege orice piesă care își are rădăcinile în eposul muzical oral. Deci, atît melodii folclorice, cît și partituri de tip clasic, avînd însă citate sau caracteristicile acestora. Iată trei mostre ale momentului în

---

[79] Sepețian, Ion. *Despre musică și dansu.* Op. cit., p. 304.

[80] *Una alta.* În : „România musicală", București, an. V, 1894, nr. 19, p. 124.

care se realizează diferenţa celor două compartimente ale „muzicii naţionale“ : popular şi profesionist, sau clasic.

Primul : „Spune-mi, îmi zicea acel artist cu care discutam, că Românii au o melodie a lor şi primesc — dar nu-mi spune că aveţi muzică ! Subtilitate care pentru mine rămîne cu totul neînţeleasă ; cum avem melodie naţională şi acea melodie nu este muzică ?

În accepţiunea savantă a cuvîntului *musică* este adevărat, nu sîntem perfecţi în artă ; nu avem ştiinţă muzicală, sistem, şcoală — toate acestea le mărturisesc — dar a ne zice pentru aceasta că nu avem muzică, este, îmi pare mie, cu totul injust...“ [81]

Al doilea, îl oferă Dr. Nicolae Popu, care în partea secundă a *Disertaţiunii* se ocupă pe larg cu această problemă. „Dar ce zic muzica naţională ? Avem noi oare muzică naţională ? Care-i teoria acestei muzici ? După ce sistem ? Întrebări care mă duc la perplexitate. Întrebări, domnilor, peste cari trec toţi acei cu mare uşurinţă, care compunînd cîteva cîntece după melodie mai mult străine vorbec cu emfază despre muzica naţională. Însă să nu ne amăgim cu cuvinte frumoase, să nu fim creduli, că este în dauna noastră. Muzica astăzi nu mai este numai un mijloc de a-şi exprima sentimentul, ci este artă, şi cînd e vorba de artă, trebuie să mărturisim că artă nu avem. Să-mi arate cineva un op de artă compus în spiritul poporului român ! Mi se va răspunde : Da, avem cîntece compuse de artişti renumiţi, de un Wiest, de un Flechtenmacher, de un Mezzetti. E prea adevărat ! avem ; însă compoziţiunile acestea sînt pentru noi nişte compoziţiuni bastarde, cu care nu mă voi învoi niciodată ca ele să intre în literatura muzicei naţionale, dacă vom putea vorbi vreodată de muzica naţională în sens mai strîmt. Numai atunci cînd voi auzi şi în sfera aceasta de nume române ca : Mihai, Ştefan, Radu, numai atunci voi putea crede, că se va produce ceva curat naţional ! Pînă astăzi s-a făcut, se poate face însă, dacă vom da mai multă atenţiune acestui ram cu totul ignorat“ [82]. În aceste rînduri, evident, prea categorice la adresa lui Flechtenmacher, fondatorul Conservatorului din Bucureşti, autorul unor memorii de un impresionant suflu patriotic, a lui Wiest, cel care a purtat cu arcuşul său peste graniţă fiorul cîntecelor populare româneşti în aranjamente ce nu-i frustrau autenticitatea, se relevă necesitatea atragerii atenţiei că fiii românilor, în acea perioadă se dedicau anevoios carierei muzicale, inclusiv compoziţiei.

A treia e intervenţia unui corist care publică în „România musicală“ o interesantă analiză a stadiului muzicii româneşti, definind muzica clasică şi necesitatea constituirii sale în ţara noastră. „Şi ce este muzica clasică ? Definind-o scurt şi la înţeles ar fi : *Musica unui popor perfecţionată pînă la gradul suprem.* De aici purcedînd lucru prea natural, că noi am avea o sfîntă dorinţă a cultiva muzica poporului nostru, ca astfel pe baza acelor caractere — putem zice proprii muzicei

---

[81] [Ghica, Pantazi ?] *Partea literară. Cugetări literare*, op. cit., p. 4.

[82] Popu, Nicolae dr. *Disertaţiune...*, op. cit., 1871, nr. 71, septembrie, p. 3.

poporului român — să ne formăm *muzica clasică*. Asta ar fi munca noastră ; și asta era odată și a acelora pe care azi îi numim *clasici*“ [83].

Semnificativ, pentru mentalitatea dominantă asupra carierei muzicale o prezintă articolul *„To be or not to be?“* publicat în revista muzicală „Arta“, în care se arată situația grea a tinerilor care se consacrau carierei muzicale [84] dar și dificultățile și neîncrederea cu care mai sînt încă priviți. Un amănunt, articolul apăruse în 1895 !

„A fi sau a nu fi“... român și muzicant ?

Rezultatele luate în școală de clasele unui Musicescu, unui Stephănescu, unui Dimitrescu, sînt probe vii cum că și românii sînt în stare a lucra, numai să li se dea și lor ocaziunea...

Dar, dacă în București ca și în Iași, ca și oriunde, întreprinderile românești nu vor întîmpina decît dispreț și lipsă de încurajare din partea publicului, din partea presei și din partea celor puternici, dacă după o tristă experiență de 30 și atîția de ani de îmbrățișare a străinismului, peste 30 ani va veni o nouă generațiune de români care va simți nevoia să strige : «Deșteaptă-te române» și noi, muzicanții de astăzi, trebuie, cu frica de viitor, să ne întrebăm : *A fi sau a nu fi?*“ [85]

Adoptarea formelor clasice se recomandă cu argumentele imperativului ridicării pe treptele civilizației la care au ajuns țările europene. Totuși, nicidecum nu trebuie să ne pierdem ființa națională. Radu Năsturel, în articolul *Musica la noi*, în 1871, formulează principiile care ar trebui să ghideze creația spre a-și păstra individualitatea : „Pentru ideea că românul este de la natură musical, că noi ne vom pierde musica noastră națională, verde, originală, sănătoasă și în locul ei ne vom pomeni cu o musică ofticoasă, o mestecătură de românească, nemțească, italiană ș.a., fără timbru, fără culoare proprie.“ Deplînge situația la care s-a ajuns ; tinerilor le plac „joldele nemțești“ și „harfanlicurile boemești“, ca și intenția muzicantului Wilmers de a sta la București, pentru a studia musica noastră și a compune pe baza ei, deoarece asta echivalează cu... „a smulge floarea (cîntecul popular, n.n.) din pămîntul în care a înflorit și a o planta în nisipul fierbinte unde-și va pierde culoarea și parfumul“. Pledează pentru ca tinerii compozitori să urmeze calea muzicii italiene, s-o ia drept model, deoarece, ca temperament, ne

---

[83] Un corist. *Ceva despre cultivarea musicei noastre naționale*. In : „România musicală“, București, an. IV, 1893, nr. 3, 1 aprilie, p. 20. Se mai arată aici : „A desconsidera muzica unui popor, înseamnă a nu prețui piatra de aur... a voi să însuflețești pe un popor pentru o musică străină caracterului său, înseamnă a-i încălzi inima cu gheață.“

[84] *„To be or not to be?“* În : „Arta“, Iași, 1895, nr. 5, mai, p. 131. „A fi sau a nu fi ? Intr-adevăr, abia cu cîteva zeci de ani în urmă, practicarea artelor și în special a musicei, era considerată la noi ca un lucru cît se poate de degradant, și dacă din nefericire vreun fiu de boier, printr-o atracțiune neînvinsă, ar fi fost adus a se consacra muzicii, putea fi sigur că va fi renegat, nu numai de prieteni dar și de rude și de părinți“.

[85] Idem, p. 135—136.

este cea mai apropiată. „Singură aceasta vorbește din inimă și la inima Românilor. Nimica mai natural prin urmare, decît ca românii la cultivarea muzicii lor să iee în ajutor muzica italiană. Parcă văd surîsul și aud răspunsul germanofililor de pe la noi :

A ! frate, muzica italiană este în decadență... Cea germană e clasică, adică plină de idei. Pentru oamenii mărginiți orice lucru *neînțelesu* este plin de idei, este sublim chiar.

Noi nu ne adresăm la necorigibili, nu ne ocupăm de spiritele *metamorfozate*. Acestea sînt pierdute în lupta pentru existența și cultura națională română precum a pierdut și Ulise pe socii săi metamorfozați de fermecătoarea Circe" [86].

Preferă ca muzicienii să culeagă cîntecele populare decît să se lase în mrejele imitației palide. „Drept aceea, toți compozitorii și compozitoarele romànce vor face un imens serviciu culturii naționale, dacă în loc de a produce palide imitațiuni străine, vor aduna... elementele muzicale din sînul poporului român, din toate cătunele, de pe toate plaiurile"... [87]

În ziarul brașovean „Orientul latin", probabil Radu Năsturel, formulează o idee ce va deveni realitate după mai multe decenii, aceea a unirii forțelor componistice și perfecționarea lor „pînă la clasicism", ca și a sprijinirii tinerilor compozitori ; „membrele dispersate ale artei muzicale naționale trebuie adunate spre a le uni într-un tot, spre a le perfecționa pînă la clasicism" [88].

Prețuirea melodiilor naționale, inclusă de către compozitori, este argumentată de R. Năsturel prin prisma cultivării sentimentelor patriotice și al progresului. „Să nu creadă nimenea că muzica națională n-ar merita să devină un obiect de preocupațiune pentru poporul român. Muzica exersează o putere magică asupra omului și a naționalilor, ea nu numai că contribuie foarte mult la înnobilarea inimei, ci de multe ori înflăcărează și înaripează voința de fapte mari. De ne-am deprinde noi a iubi și a prețui mai mult melodiile noastre naționale, desigur că patriotismul n-ar lîncezi întru noi, așa cum lîncezește astăzi. Ba din punct de vedere al civilizațiunei, cultivarea muzicei noastre ni se impune în modul cel mai ingenios" [89].

Cultivarea muzicii naționale, care-și are specificul său net diferențiat față de muzica altor popoare, are ca finalitate. potrivit unui colaborator al „Telegraphului", ce se ascunde sub pseudonimul *Dorecol*, afirmarea unui compozitor de talia lui Weber, lucrările căruia sînt admirate de lumea întreagă. „...muzica noastră își are caracterul său propriu, originalitatea sa, stilul său, după cum cea franceză, cea spaniolă, cea germană-și au pe al lor, muzica noastră-și are frumusețile

---

[86] Năsturel, Radu. *Musica la noi*. În : „Orientul latin". Brașov. 1874. nr. 9, 27 aprilie, p. 33—34.

[87] Idem, p. 34.

[88] (Năsturel, Radu). *Muzica națională*. Op. cit., p. 33—34.

[89] Idem, ibidem.

ei proprii pe care altele nu le au... Ne-am bucurat dar văzînd că elevii școalei noastre de muzică (conservatorul, n.n.) cultivă stilul român, pentru că ne-am zis că dacă aceasta se va continua și pe viitor, vom putea ajunge odată, odată, să avem și noi un Weber, care să facă pentru muzica noastră ceea ce a făcut el pentru muzica cea germană : s-o transforme prin știință, păstrîndu-i caracterul său, și întipărind geniul lui într-însa, s-o facă să fie admirată de lumea întreagă“ [90].

Cît privește forțele creatoare care să-și asume responsabilitatea unei atare acțiuni, speranțele sînt îndreptate înspre compozitorii din România. Un exemplu elocvent în acest sens îl oferă Radu Năsturel, care, subliniind condițiile vitrege ale românilor transilvăneni, scrie : „Noi cei de dincoace de Carpați, cari avem încă de-a lupta pentru limbă, cari am scăpat din feudalismul abia cu sufletul, suntem departe de a putea face lucruri însemnate pe frontul muzicei naționale, și încă cu atît mai puțin și mai tîrziu se va putea face așa ceva, cu cît am făcut deja trista experiență, că *adevăratele talente muzicale*, din cauza indiferentismului, au trebuit să amuțească, să se înmormînteze cu zile.

Rămîne dar ca România liberă să-și pună energia pentru a așeza și această chestiune de cultură națională la adevărata ei înălțime.“ [91]

Adevărul este că după 1871 compozitorii transilvăneni, ca G. Dima, I. Mureșianu și C. Porumbescu, stabilit temporar la Brașov, au trudit cu rîvnă, alături de colegii lor din Principatele Unite, la înălțarea muzicii naționale românești. Preocuparea cărturarilor transilvăneni pentru mersul artei sunetelor are cauze adînci, între care principala este cea remarcată în articolul *Dezvoltarea muzicei la Români* : „Și, ceea ce a făcut mult pe Românii de dincolo să-și dezvolte, pînă în adîncul inimei, simțămîntul de naționalitate, a fost și este cultivarea cîntecelor românești, cu toate că sînt isbiți de sărăcia unui repertoriu prea puțin numeros...“ [92]

Impresionează în scrierile despre muzică pasiunea cu care este îmbrățișată cauza muzicii românești, ostracizîndu-se atitudinea de desconsiderare, indiferentismul. În *Românii și musica lor* găsim o energică poziție în această problemă datorată lui C. M. Cordoneanu. „Toate gintele, toate popoarele-și iubesc moravurile tradiționale, își iubesc legendele și cîntecele lor naționale.

...De vei întreba însă pe un Român, și încă pe un Român amețit puțin în arta muzicală, îți va răspunde cu dispreț, că Românii nu cînt(ă) ci plîng ; că Românii n-au muzică și nici că ar putea face ceva bun din melodiile românești.

Unde ești tu Haydn, mare și neîntrecut artist genial, care ai ajuns la sublim cu compozițiunile tale clasice, dar cari nu ți-au nimicit nobilul

---

[90] Dorecol, A. *Esamenele din anul acesta la școala de muzică și declamație din București*. În : „Telegraphul“, București, an. III, 1874, nr. 404, 29 iunie, p. 2.

[91] (Năsturel, Radu) *Muzica la noi*. Op. cit., p. 35.

[92] *Desvoltarea musicei la Români*. În : „România musicală“, an. V, 1894, nr. 1, 1 ianuarie, p. 3.

tău simţămînt, cînd a fost vorba de musica-ţi naţională ? Unde eşti să le spui pigmeilor musicali că tu, cînd era să-ţi dai sufletul, cînd Francezii bombardau Viena, aşa pe jumătate mort cum erai, ai intonat cînticul naţional patriotic... Spiritul tău ar trebui să apară pentru a le spune rătăciţilor, că un popor dacă nu-şi iubeşte musica, este întocmai ca şi o armată care pleacă capul ruşinată în faţa inamicului plin de vigoare şi curaj, produs de muzica lui naţională-patriotică.

Oamenii care sunt însărcinaţi cu instrucţiunea musicală într-o ţară şi cari dispreţuiesc musica lor naţională, cultivînd pe cea străină, sub pretext că e clasică, acei oameni sunt asasinii naţiunii lor, sunt în fine cioclii neamului lor" [93].

Argumentele decupate din presa vremii, constituind o atestare vie a diverselor principii estetice în numele cărora s-a închegat şcoala muzicală naţională au forţa autenticităţii — motiv pentru care le-am folosit din plin. Fiind extrem de concludente, comentariile noastre au fost minime, tocmai spre a le scoate mai mult în relief. Desigur, selecţia cu care am operat a făcut ca multe aspecte sau nuanţe să nu apară în prim plan sau nici măcar nu au fost surprinse.

Un lucru rezultă însă fără echivoc : afirmarea şcolii muzicale româneşti s-a produs printr-o dramatică luptă, încleştare a forţelor care-i înţelegeau cauza şi a forţelor adverse, care nu voiau să-i vadă rostul sau nu doreau să existe. Că lupta a fost aprinsă o mai demonstrează tonul polemic al celor mai multe citate, vehemenţa şi clarviziunea, demonstrînd un front puternic căruia nu i s-a putut rezista. Nu vom încheia acest capitol înainte de a surprinde încă un aspect care are darul să conexeze progresul artei muzicale cu gustul estetic, adică faptul că între acestea două se urmărea un raport echilibrat, indicîndu-se rolul deosebit pe care arta, muzica în special îl are în societate.

„Desvoltarea musicei stă în strînsă legătură cu desvoltarea gustului estetic al unei naţiuni. Cu cît gustul estetic al unui popor e mai desvoltat, cu atît ideile musicale ale lui sunt mai frumoase, şi formele, în care sunt întrupate aceste idei, mai variate şi mai alese.

...Precum gustul estetic poate să fie cauza producţiilor însemnate în musică ; tot asemenea şi musica, la rîndul ei, contribuie foarte mult la desvoltarea şi cultivarea gustului estetic. Astfel se poate uşor vedea ce schimbare colosală au produs şi produc pe fiecare zi, giganticele lucrări ale lui Wagner, în gustul muzical al popoarelor, cari ajung a le cunoaşte.

Aşa fiind lucrurile, se poate uşor vedea cît e de mare importanţa musicei, şi câtă îngrijire trebue să dăm acestei arte" [94].

Deplîngîndu-se gustul musical „foarte rău format al societăţii româneşti", din care cauză se poate bănui că în viitorul apropiat nu „vom avea o direcţiune musicală serioasă", autorul rîndurilor de mai

---

[93] Cordoneanu, C. M. *Românii şi musica lor.* În : „România musicală", An. III, 1892, nr. 19, 1 decembrie, p. 103.

[94] P. *Desvoltarea musicei, la Români.* Op. cit., p. 1.

sus, ascuns sub litera „P", observă în societatea românească două curente în privința gustului muzical.

„Unul, cel mai puternic, care susține musica veche populară și disprețuiește orice producțiune nouă, oricare ar fi valoarea ei ; aceasta, din cauză că mai toate producțiunile noi rămânești *pe care au avut ocazia să le cunoască partizanii acestui curent* (subl. n.), sunt departe de a conține într-însele frumusețea clasică, nepieritoare.

Al doilea curent, care disprețuiește producțiunile populare, din cauză că nu le cunoaște destul de bine, și tinde să le înlocuiască cu desăvîrșire prin producțiuni străine. Amîndouă aceste curente extreme, cu totul opuse unul altuia, dovedesc o stare nesănătoasă a gustului muzical al societății românești..." [95]

Această clasificare a curentelor dominante în gustul muzical al românilor, făcută în 1890, comportă o serie de observații, admițînd că riscurile unei atari polarizări sînt întotdeauna imense, iar concluziile pot fi considerate drept relative. Totuși, trebuie să privim cu o anumită obiectivitate clasificarea și s-o tratăm în consecință. Deci, de o parte, curentul folcloric, reprezentat de melomanii ce prețuiesc tradiția orală și aproape deloc creația profesionistă grefată pe folclor, deoarece nu conține suficiente temeiuri, „frumuseți clasice". Această constatare ar putea fi identificată cu imperfecțiunile clasice ale muzicii compozitorilor români. Faptul este sesizat și de George Barițiu în 1861. Ocupîndu-se de *Musica națională română*, cărturarul transilvănean remarcă două tendințe distincte în atitudinea creatorilor care valorifică muzica orală. „...cîteva talente ambițioase încordîndu-și puterile și aruncîndu-se cu un studiu mai serios asupra muzicii noastre, nu-și pregetară a culege mai multe bucăți și a le cultiva fiecare după gustul său, însă așa, că unii mai respectară geniul și gustul românilor, alții iară, luîndu-se după capriciul propriu, se abătură departe și produseseră un ce, care nu putea să afle plăcere la români" [96]. Faptul că în ambele cazuri relatate de G. Barițiu compozitorul pornește de la muzica orală, direcțiile nu ar trebui interpretate ca folclorică și universalistă ci, axarea pe folclor și abstractizarea folclorului sau, mai simplu și nepretențios, lucrări cu amprente folclorice acceptabile și partituri slabe, ratate artistic, care nu merită luate în considerație.

Pe de altă parte, curentul care susținea muzica străină, nespecificată, de operă, simfonică sau de consum, și care nu agreează deloc muzica populară. Interesant că, în ambele cazuri se invocă argumentul insuficientei cunoașteri atît a creației autohtone cît și a melosului popular. Sublimînd mai mult curentele obține : iubitorii muzicii populare românești și iubitorii muzicii universale. De la această clasificare schematizată, nu este prea mult pînă la teoria lui George Breazul, care constată, nu în privința gustului muzical, ci a creației, existența în mu-

---

[95] Idem, p. 2.

[96] Barițiu, G. *Musica națională română*. Op. cit., p. 61.

zica românească a două direcţii : folclorică şi universalistă [97]. De fapt, direcţiile formulate de către eminentul muzicolog se conturează în muzica precursorilor, deoarece peisajul creaţiei oferă partituri diverse, neîncadrate într-o reţetă anume.

Alături de piesele muzicale în care se profilează cu uşurinţă folosirea unor citate folclorice, şi ele variate datorită zonei stilistice emiţătoare, transcriitorului etc., apoi, datorită modalităţii de prelucrare, de simfonizare, se află compoziţii fără nici cea mai uşoară rezonanţă folclorică, pornind pe axele unor ilustre modele clasice sau romantice. Asemenea partituri, îndeosebi reflectînd încercările de şcoală, se înscriu în forme ce antrenează simfonia, cvartetul, octetul, liedul şi impromptu-ul. Mai mult, aşa cum se va putea vedea mai pe larg în paginile următoare, direcţiei întemeiate pe cîntecul şi jocul popular îi sînt mai apropiate genurile şi formele miniaturale, excepţie creaţia de operă şi vocal-simfonică, în timp ce partiturile tributare tiparelor universale se regăsesc în formele complexe, monumentale.

Dar să nu anticipăm. Se poate conchide pe baza celor prezentate că, în domeniul gîndirii estetice muzicale, judecînd chiar şi prin prisma unor scrieri datorate unor neprofesionişti, se poate remarca existenţa unei orientări sănătoase, încrezătoare în rostul muzicii naţionale. Acest element primează, devenind atotputernic, catalizînd energiile responsabile, unindu-le într-un front comun, dinamic şi conştient de menirea sa istorică.

ÎNVĂŢĂMÎNTUL MUZICAL. CONSERVATOARELE. EDUARD WACHMANN.

Înaintarea muzicii româneşti depindea de formele instrucţiunii muzicale. Nu se putea progresa fără asigurarea bazei educaţionale, nu putea fi vorba de muzicieni români, reclamaţi cu imperiozitate de înjghebările incipiente lirico-teatrale, fără crearea bazelor învăţămîntului muzical. Tentativele organizatorice se profilau într-un ritm susţinut [98], dar dificultăţile unei atari întreprinderi depăşeau bunele intenţii ale unor particulari cu zel şi ambiţie. În această ordine se înscrie între altele şi acţiunea ieşită din comun a boierului Neculai Istrati, care înfiinţează la moşia sa de la Rotopăneşti, judeţul Suceava, o şcoală de muzică şi declamaţiune (1860), existînd o perioadă scurtă, un an. Printre profesorii angajaţi figurează Pietro Mezzetti (canto), Iordachi Iconomu (psaltichie), Costachi Milu (cor). Elevii acestei originale şcoli săteşti susţineau spectacole muzicale şi teatrale într-o sală aflată în incinta conacului,

---

[97] Breazul, George : *Concepţiile dominante în muzica românească de azi*. În : „Gîndirea", Bucureşti, an. XI, 1931, nr. 1, ian., p. 30.

[98] Cosma, O. L. *Hronicul muzicii româneşti, vol. III*. Bucureşti, Edit. muzicală, 1975, p. 180—181.

iar apoi şi la Fălticeni. Repertoriul era asemănător trupelor lirico-teatrale : *Baba Hîrca, Cinel-Cinel, Mama Angheluşa, Scara mîţei* şi altele, cupletele fiind compuse de P. Mezzetti [99].

Iaşul are din toamna anului 1860 o şcoală de muzică şi declamaţie la edificarea căreia un rol important l-au avut M. Kogălniceanu şi V. A. Urechia. Director a fost numit G. Spiro. În corpul profesoral erau : Gheorghe Burada — solfegiu, Constantin Gros şi Fr. Viniarszi — pian ; P. Mezzetti şi S. V. Pascali — canto, I. Soltys — pedagogie muzicală, G. Wagner — violă ; G. Buzzi — violoncel ; M. Galino — mimică şi C. Dimitriade — declamaţiune. Ca o curiozitate, şcoala dispunea de două piane. Numărul elevilor, în primul an de existenţă al şcolii, a fost de 97 [100]. Clasele erau frecventate astfel : „... 8 pentru bel-canto, 7 pentru piano, 16 pentru violină, 47 principii elementare, 6 fete la bel-canto, 9 la piano, 12 la principii“ [101].

Necesitatea înfiinţării unor forme speciale de învăţămînt muzical devenise şi mai evidentă după Unire, cînd avîntul mişcării artistice se intensificase, iar Teatrul Naţional solicita muzicanţi... [102] La Bucureşti, în 1860, Aşezămîntul coral a fost transformat într-o şcoală specială de bel canto şi instrumente sub titulatura „Şcoala de muzică vocală şi instrumentală“.

În paralel, I. A. Wachmann şi L. Wiest fuseseră solicitaţi, în noiembrie 1861, să-şi spună ideile în legătură cu înfiinţarea unei şcoli de muzică [103]. De asemenea, an de an se stipulează în contractul dirijorului (Wachmann) angajat la Teatrul Naţional înfiinţarea unei şcoli generale de muzică. Pasul următor, desfiinţarea în 1863 a Aşezămîntului, „deoarece nu a produs alt rezultat decît un cor“. În locul său s-a înfiinţat, la 7 iulie 1863, „Institutul de muzică vocală“, al cărui director a fost numit Alexandru Flechtenmacher. Entuziast şi dornic să obţină rezul-

---

[99] Burada, T. T. *Şcoala de muzică şi declamaţiune de la Rotopăneşti.* În : „Arhiva“, Iaşi, 1898, nr. 3—4, p. 201—225 ; Burada, T. T., *Opere, vol. I,* îngrijitor de ediţie V. Cosma. Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, p. 254—256.

[100] Posluşnicu, M. Gr. *Istoria musicei la români.* Bucureşti, Cartea Românească, 1928, p. 181. Posluşnicu foloseşte denumirea de conservator pentru Şcoala de muzică şi declamaţiune.

[101] Iorga, Nicolae. *Istoria învăţămîntului românesc.* Bucureşti, Edit. didactică şi pedagogică, 1971, p. 159.

[102] Ollănescu, D. C. *Teatrul la Români,* p. II, Academia Română, Bucureşti, 1899, p. 251.

[103] Dumitru G. Florescu, la 10 iunie 1860, întocmeşte pe baza studierii experienţei organizatorice a Conservatorului din Paris, *Project d'une École de Musique ou Conservatoire à Bucarest* şi apoi a unui *Regulament al unei şcoli gratuite de cînt.* Cum aceste proiecte au rămas în manuscris în posesia familiei, se poate deduce că nu au fost avansate, ori au avut un ecou indirect. A se vedea : George D. Florescu : *Dimitrie G. Florescu II. În slujba ţării.* În : *Studia et acta Musei Nicolae Bălcescu.* Bălceşti pe Topolog 1970—1971, p. 183—184.

tate de performanță Flechtenmacher și-a manifestat nemulțumirea față de profilul instrumentului. După un an o nouă fluctuație : se întemeiază așa-numitul „Internat al Corului vocal", avînd două ramuri : „Corul ceremonial", condus de Grigore Manciu, și „Școala de muzică instrumentală" — atribuite spre îndrumare lui Flechtenmacher. De fapt, noua formulă reprezenta un pas înapoi deoarece readucea vechiul Așezămînt la suprafață, cu scopul de a se reînființa corul bisericesc. Compromisul nu era în firea lui A. Flechtenmacher. Ca atare, la 1 iunie 1864 înaintează ministerului un memoriu de însemnătate istorică în organizarea învățămîntului artistic. Memoriul conținea, de fapt, o analiză temeinică a încercărilor din ultimele trei decenii pentru înfiriparea formelor de instruire muzicală, demonstrînd convingător că perpetuarea nesiguranței, a lipsei bazei materiale și științifice nu mai putea fi tolerată. În concluzie, recomandă desființarea școlilor existente și organizarea conservatoarelor. Pledoaria pentru fundarea așezămîntului muzical corespunzător imperativelor artistice se face demonstrînd foloasele considerabile pentru muzica românească.

„...Prin modul acesta, România va avea la fiecare finit de curs, un număr de 20 pînă la 25 de juni artiști care, ieșind din această instituție, va aduce mai mult folos în propagarea artei muzicale decît toate acele catedre numite clase de muzică vocală care s-au înființat de atîta timp mai pe la toate școlile de culmi (elementare, n.n.) ...căci junii care urmează la aceste clase, nici după 20 de ani nu vor ști mai mult decît alfabetul muzical, fără a fi în stare de a descifra măcar cea mai mică (piesă, n.n.) de muzică, cu toate că pe fiecare an se învață cîte un imn pentru împărțirea premiilor însă, mai mult pe dinafară, precum învață și coriștii teatrului a cînta corurile lor, fără să aibă nici cea mai mică idee de muzică." [104]

A. Flechtenmacher mai arată că există toate condițiile prielnice înființării conservatoarelor, deoarece „...muzica este foarte răspîndită în România, numeroase familii dispun de piane și doresc să-și educe odraslele în cunoașterea și practicarea muzicii" [105]. În plus, existau formații care tînjeau după cadre cu pregătire corespunzătoare ! Într-un cuvînt, momentul este favorabil îmbrățișării carierei muzicale. Memoriul lui Flechtenmacher, care se înscrie într-un șir întreg de acțiuni și demersuri, va determina măsura de mult timp așteptată : la 6 octombrie 1864, prin decret semnat de Alexandru Ioan Cuza (o contribuție substanțială a avut-o M. Kogălniceanu), se înființează conservatoare de muzică la Iași și București, al căror scop era „de a forma artiști români în muzica bisericească, instrumentală, vocală și în arta dramatică, cît și de a lucra cu toate mijloacele la întinderea și îmbunătățirea gustului muzical". Desprindem din aceste rînduri două aspecte : pe de o parte, pre-

---

[104] Arhivele Statului, Instr. 595/1863, f. 244—246 ; vezi Cosma, O. L., Dinu, V., Smîntînescu, D. *100 ani conservatorul Ciprian Porumbescu București, 1864—1964.* București, Edit. muzicală, 1964, pag. 15—16.

[105] *100 ani Conservatorul Ciprian Porumbescu, 1864—1964.* Op. cit. p. 16.

gătirea viitorilor muzicieni, iar pe de altă parte, preocuparea pentru înaintarea gustului muzical în păturile largi, în care scop regulamentul de înfiinţare prevedea instituirea unor „coruri duminecale pentru lucrători şi meseriaşi".

Organizarea conservatoarelor indică o concepţie superioară iniţiativelor anterioare. Se face ordine în activitatea didactică, se stabilesc disciplinele, drepturile şi obligaţiile profesorilor şi elevilor, se defineşte profilul examenelor, cursurilor, se creează cadrul producţiilor artistice care aveau rolul să ofere elevilor prilejul unor confruntări publice dar şi să acopere golurile vieţii muzicale. Directorul îşi împărţea atribuţiile cu un *Comitet musical.* Clasele iniţiale au fost : solfegiu, pian, vioară, canto, violoncel, contrabas, armonie, declamaţiune, cor bisericesc [106]. De remarcat, înfiinţarea Conservatorului din Bucureşti se situează într-o perioadă cînd asemenea instituţii s-au creat într-o serie de oraşe : Leipzig (1843), Leningrad (1862), Moscova (1864), Atena (1871).

Conducerea Conservatorului din Bucureşti se încredinţează lui A. Flechtenmacher, deoarece întrunea clauzele precizate în regulament „...ales dintre artiştii români deosebiţi, prin producerile lor artistice" [107]. Într-adevăr, în mediul muzical din acea vreme, autorul *Babei Hîrca* era personalitatea proeminentă, „veritabilul interpret al simţului nostru muzical", cum îl numeşte Nicolae Filimon [108]. Rîvna cu care a muncit acest animator dezinteresat, plin de pasiune şi entuziasm pentru dezvoltarea muzicii româneşti pe diferite compartimente ne obligă să-i pronunţăm numele cu condescendenţă. Pînă în momentul Independenţei, Flechtenmacher este figura cea mai luminoasă şi multilaterală a muzicii româneşti. Aserţiunea nu ne aparţine, o găsim în revista „Lyra română" : „Alexandru Flechtenmacher este numele acelui bărbat care reprezintă o epocă întreagă. A vorbi despre dînsul înseamnă a face istoria muzicii naţionale, luînd-o în toate ramurile ei" [109]. În privinţa Conservatorului din Bucureşti, Flechtenmacher i-a hărăzit profilul, i-a îndrumat primii paşi, asigurînd elevilor o pregătire corespunzătoare. S-a înconjurat de muzicieni recunoscuţi, numindu-i în corpul profesoral : Grigore Manciu (solfegiu), Visarion (cor bisericesc), Ion G. Niţescu, Eduard Wachmann (armonie), Casimir Biscontini (canto), Johann Neudörfler (violoncel), Ion Cartu (muzică vocală armonico-religioasă), Louis Wiest-fiul (vioară), Josif Sulzer (violoncel şi pian), Ninizza V. Alexandrescu (canto). Dintre primii absolvenţi ai Conservatorului s-au remarcat : George Stephănescu (clasa armonie), Constantin Dimitrescu (canto) şi Teodor Popescu (canto).

---

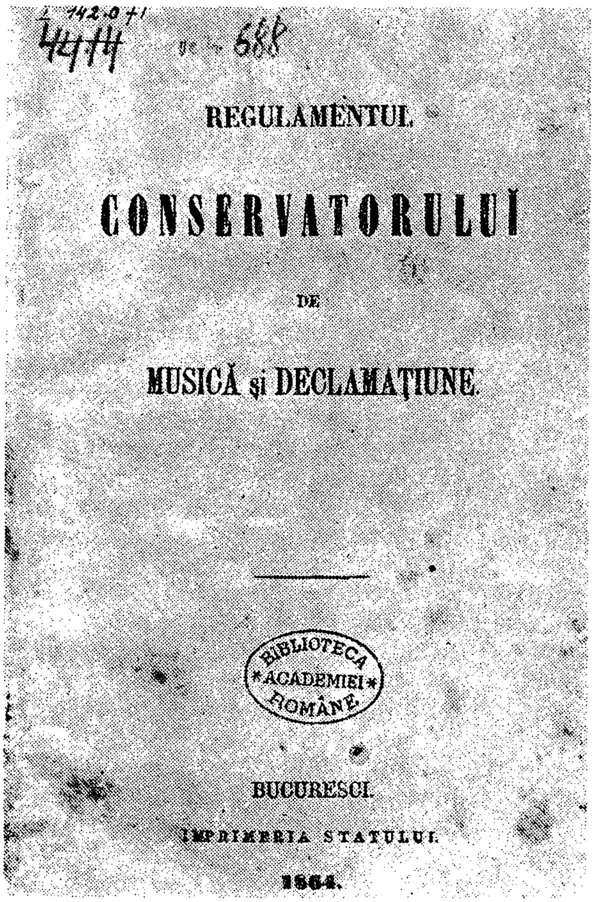
[106] Breazul, George. *Învăţămîntul muzical în Ţara Românească.* În : *Pagini de istoria muzicii româneşti, vol. II,* Ed. îngrijită de Gh. Firca, Bucureşti. Edit. muzicală, 1970, p. 112—115.

[107] *100 ani Conservatorul Ciprian Porumbescu, 1864—1964.* Op. cit., p. 16.

[108] Filimon, N. *Monitorul,* Bucureşti, nr. 285, 1864, 20 decembrie.

[109] „*Cultura muzicii în ţara noastră*". În : „Lyra Română". Bucureşti, 1880, pag. 199.

Directorul A. Flechtenmacher n-a avut însă forţa necesară contracarării numeroaselor piedici, lipsei sprijinului material. Îl va urma compozitorul şi dirijorul Eduard Wachmann, care s-a aflat la cîrmă mai bine de trei decenii, între anii 1869—1903. În calitate de profesor, Eduard Wachmann a îndrumat cu competenţă şi rîvnă promoţii de elevi care



REGULAMENTUL

CONSERVATORULUĬ

DE

MUSICĂ şi DECLAMAŢIUNE.

BUCURESCI.

IMPRIMERIA STATULUI.

1864.

Regulamentul din 1864 al Conservatorului din Bucureşti.

au contribuit la consolidarea temeliilor muzicii profesioniste. Cultura muzicală, contactul cu şcolile moderne de pedagogie muzicală i-au permis să acţioneze cu eficienţă, în vederea formării unor artişti instruiţi. Ca dirijor al Orchestrei Filarmonice, Ed. Wachmann a cunoscut ca nimeni altul greutăţile provenite din lipsa instrumentiştilor, ceea ce l-a determinat să facă totul pentru legarea activităţii conservatorului de viaţa muzicală, de necesităţile stringente ale acesteia. Preluînd conducerea de la A. Flechtenmacher, retras cu convingerea imposibilităţii prospe-

rării învățămîntului muzical în climatul nepăsării întreținut de oficialitate, Ed. Wachmann a pornit cu mult elan, izbutind să înfăptuiască unele reforme. În cele din urmă, se va resemna și el în fața vitregiei condițiilor cu care se confrunta arta muzicală. Una dintre acestea a fost și suprimarea de către minister, la 1 ianuarie 1866, a catedrelor de armonie, contrabas, violoncel, maestru și compozitor de muzică bisericească, care se vor reintroduce după numeroase intervenții.

Împrejurările care au concurat la înlocuirea lui Flechtenmacher, aflat în plină activitate, nu sînt prea limpezi, demisia lui fiind consecința unui fapt hotărît în cercurile înalte, unde Ed. Wachmann, prin căsătoria cu Elena Dissescu și relațiile contractate prin intermediul membrilor Societății Filarmonice, avea acces și o mare influență.

Dar cine era Eduard Wachmann, care erau meritele sale artistice ce l-au impus în viața muzicală? Fiu al lui I. A. Wachmann, născut la București, probabil în 1836 [110]. Cu tatăl său începe să studieze pianul de la vîrsta de opt ani. Își încearcă talentul în compoziție, muzică destinată teatrului, cîntînd în diferite trupe, colaborînd cu Costache Caragiale, Th. Theodorini, M. Millo. Între 1853—1857 a fost dirijor la Teatrul Național din Craiova. Studiază la București cu L. Wiest (vioara), la Viena, se pare în 1858, cu Gustav Nottebom (armonie și contrapunct), Joseph Dachs (pian). Iancu Alecsandri îi obține o bursă la Paris și astfel, în 1859 e elev al conservatorului, avîndu-i profesori pe H. Reber (armonie), M. Carafa (compoziție, fugă), A. F. Marmontel (pian), F. Benoist (orgă). De precizat că obține o mențiune la concursul de fugă și un prim premiu la contrapunct (1862). La Paris a fost un neobosit auditor al concertelor simfonice dirijate de Pasdeloup. Reîntors în țară în 1863, e numit dirijor al orchestrei Teatrului Național din București; compune muzică la diferite piese ca *Spoielile Bucureștilor*, care i-a adus succes. Fire ambițioasă, urmărește posturi mari, de greutate, în viața muzicală. Beneficiind de sprijinul Constanței Dunca — redactoarea „Amicului familiei", urmărește anumite țeluri, pe care le și realizează. Ocupă un post de profesor la conservator. Activitatea sa se împarte între conservator și Societatea Filarmonică Română, unde va reuși să ocupe cele mai importante funcții, jucînd un rol însemnat în viața muzicală a capitalei. Deci, cartea de vizită a tînărului director nu era atît de impresionantă, dar era abil, influent și știa să-și valorifice relațiile...

Din șirul îmbunătățirilor aduse de Ed. Wachmann profilului conservatorului, în scopul ridicării nivelului instructiv-profesional la cel european, amintim înființarea claselor instrumentale de suflători, in-

---

[110] Posluşnicu, M. Gr. *Istoria musicei la români*. București, Edit. Cartea Românească, 1928, p. 274: este precizată ziua de 4 iunie 1836. A murit la București, la 12 decembrie 1908. V. Cosma, în *Muzicieni români, Lexicon*. București, Edit. muzicală, 1970, p. 463, susține 1 octombrie 1836. Radu Constantinescu, în *Wachmann*, București, Edit, muzicală, 1975, p. 19—20, dă mai multe date, chiar și ani: 1 septembrie 1836, 1839, 1 octombrie 1839.

troducerea disciplinelor teoretice, menite să contribuie la lărgirea orizontului elevilor, la dezvoltarea gîndirii lor. Încă în anul şcolar 1869—1870 se formulează necesitatea înfiinţării unei clase de „înaltă compoziţiune", capabilă să ofere elevilor posibilitatea „de a se perfecta în compoziţiunea dramatică, în muzica religioasă şi în formele instrumentale ilustrate de atîţia maeştri mari". Dar această intenţie nu se realizează în timpul directoratului său, studiul compoziţiei rezumîndu-se la o clasă de armonie. Un amănunt : la sugestia lui V. Alecsandri, pentru catedra de compoziţie a fost solicitat Carol Miculi, care însă nu a acceptat.

Deţinătorul clasei de armonie, Ed. Wachmann, nu a predat compoziţia şi nici nu a luat măsuri în calitate de director pentru a o include în planul de învăţămînt, aşa cum se stipula în 1872. Revista „Doina" (1884, nr. 19) cere separarea disciplinei armoniei de compoziţie. iar „România musicală" (1892, nr. 7), ocupîndu-se de *Înfiinţări de catedre la Conservatorul de muzică*, probabil prin C. M. Cordoneanu, reclamă situaţia de netolerat din cauza căreia nu există posibilitatea de a se forma la noi în ţară compozitori „...care să fie în stare de a pune în muzică un libret, de a scrie o simfonie, un balet, un concert..." [111] La fel nu se materializează nici iniţiativa organizării unei secţii coregrafice.

Printre profesorii conservatorului din timpul conducerii lui Ed. Wachmann (profesor de pian, armonie, contrapunct şi compoziţie) s-au distins : Alexandru Flechtenmacher (vioară), George Stephănescu, George Brătianu, Charlotta Leria, Maria Assan (canto), Ion Cartu (principii), Ludovic Wiest, Wenzel Borecky, Max Lewinger, Carol Flesch şi Robert Klenck (vioară), Constantin Dimitrescu şi Dimitrie A. Dinicu (violoncel), A. Gebauer, G. Reith, Emilia Saegiu, Iuliu Wiest, Marin Iliescu, Maria Zenide, Santiago Rivera, Zoe Miclescu (pian), Luigi de Santis, Antoniu Frey (flaut), B. Voigt, Ludwig Milde, Rudolf D. Peters, H. Hoerath (clarinet), A. Minoja, R. Peters (oboi), J. Richter, S. Pomeli, B. Pletescu şi D. Simionescu (fagot), I. Loeb, F. Karbus (corn), R. Gandiano (trompetă), E. Kalus, J. Svoboda (trombon, trompetă), E. Carini (contrabas), Eloide Caselli-Coandă (harpă), Gr. Ventura (istoria muzicii).

Eduard Wachmann a depus multe insistenţe pentru a laiciza conservatorul, pentru a elimina cursurile de muzică religioasă. Prima tentativă, în 1871, dăduse greş, obţinîndu-se *„Regulamentul corului ceremonial de pe lîngă Conservatorul din Bucureşti"*. A doua tentativă, în 1875, este încununată de succes, corul *ceremonial*, moştenirea lui Visarion, este scos din conservator, ca şi cîntarea armonico-religioasă. Din 1873 se întemeiază o clasă de ansamblu instrumental, condusă de F. Barth şi L. Wiest, constituind forma sub care se pregăteau concertele Societăţii Filarmonice [112].

---

[111] (C. M. Cordoneanu). *Înfiinţări de catedre la Conservatorul de muzică.* În : „România muzicală", Bucureşti, An. III, 1892, nr. 7, p. 42.

[112] Constantinescu, Radu *Wachmann.* Op. cit., p. 35.

Deținătorii catedrelor conservatoarelor nu aveau un statut bine precizat. Abia din 1900 ei vor purta titlul de „profesori", fiind asimilați colegilor de la școlile secundare[113]. Un indiciu practic care pledează pentru foloasele aduse de Conservator este acela că, dacă în 1866 la București se găseau circa 30 muzicanți, după aproape trei decenii, în 1894, erau 260, dintre care profesori și elevi ai conservatorului 136[114].

Urmărind activitatea Conservatorului din București se constată, la început, o linie ascendentă, aproximativ pînă în jurul anului 1890, după care linia se frînge, luînd o direcție opusă. Aceasta era consecința firească a activității directorului Eduard Wachmann care, în primele două decenii, a depus eforturi susținute pentru afirmarea tinerei instituții, iar apoi, antrenat în munci de răspundere în viața muzicală (director al orchestrei simfonice, director al Operei), și-a pulverizat eforturile, ceea ce a avut repercusiuni negative asupra conservatorului. Energia și entuziasmul lui, treptat, au început să se risipească.

Cadrul acestui volum nu ne îngăduie luxul tratării extensive a activității conservatoarelor, cu multe date, informații și nume. Presa vremii a oglindit în paginile sale pe larg manifestările elevilor claselor de muzică, sesizînd aspecte pozitive dar adeseori și negative. Excelează în această ordine C. M. Cordoneanu care, în „România musicală" a atacat vehement pe Eduard Wachmann, în repetate rînduri, urmărindu-l ani în șir, apreciindu-i în culori sumbre munca de profesor și director. Dintre cele mai insistente reproșuri, absența unei concepții clare asupra pregătirii viitorilor muzicieni, nivelul profesional coborît, accesul deschis elevilor înstăriți, excepțiile erau rare, predominarea elevelor la clasa de pian, insuficienta preocupare pentru activitatea didactică. Într-un cuvînt, unele adevăruri rostite cu prea multă pasiune și alean au reliefat că, față de cerințele acute ale vieții muzicale românești, Conservatorul din București nu a fost la înălțime. Aceasta nu înseamnă că nu a avut și rezultate valoroase și că, pe ansamblu, rolul său nu a fost, fără îndoială, pozitiv. Una din cauzele insuficiențelor conservatoarelor a fost prompt sancționată de Spirul Haret, care arăta în 1897 : „Conservatorul este destinat a cultiva numai talente excepționale muzicale, iar nu de a servi ca școală de muzică pentru oricine..."[115]

Conservatorul din Iași s-a aflat sub conducerea lui Fr. S. Caudella, de la înființare — 1864 — și pînă la moartea sa, survenită în 1867. Urmașul său, Constantin Gros, elev al lui Carol Miculi, va deține funcția de director între 1868—1892. Ștafeta va fi preluată, după o oarecare șovăială, de Eduard Caudella, pînă în 1901. Conservatorul ieșean a beneficiat de aportul unor muzicieni consacrați : astfel, în afara profesorilor-directori : Pietro Mezzetti (teorie), T. T. Burada (vioară), An-

---

[113] Breazul, George, op. cit., p. 127.

[114] Constantinescu, R. *Wachmann*, Op. cit, p. 43.

[115] Arhivele Statului, Ministerul Instrucțiunii, 152/1897, mapa 9, f. 25.

tonio Cirillo (trompetă şi trombon), Alfonso Cirillo (oboi, clarinet, fagot), Carlo Cirillo (corn), Vincent Scholtysch, Gavriil Musicescu şi Gheorghe Scheletti (armonie), ca şi W. Humpel, A. Parini, M. Galino.

De notat că în istoria Conservatorului moldovean a survenit o perioadă critică în anul 1875, cînd Ministerul de resort (Titu Maiorescu) îl desfiinţează, ca după mai puţin de un an, datorită stăruinţelor şi protestelor muzicienilor, să-l reînfiinţeze.

În prima perioadă activitatea conservatorului era restrînsă, fapt explicabil prin numărul mic al disciplinelor, şi toate memoriile propunînd redresarea situaţiei au rămas fără ecou. După 1877 se produce o înviorare, consemnată şi în hotărîrea ca profesorii şi elevii să constituie nucleul unei orchestre simfonice care, deşi nu a primit sprijin din partea forurilor municipalităţii, a jucat un rol în viaţa culturală a Iaşilor.

Conservatorul din Cluj continuă să deţină un rol proeminent în viaţa muzicală a Transilvaniei. Pînă în 1869 la conducerea sa se află Gheorghe Ruzitzka, pentru ca apoi să-l urmeze compozitorul, dirijorul şi pedagogul Farkas Edmund timp de 32 de ani. Sub conducerea sa linia ascendentă a dezvoltării învăţămîntului devine o realitate. Se lărgeşte cercul disciplinelor predate, alături de cînt, vioară, instrumente de suflat, se introduc pianul, canto, violoncelul, teoria muzicii, armonia, istoria muzicii, cîntul coral. Ed. Farkas a impulsionat şi activitatea artistică publică a profesorilor şi elevilor, organizînd concerte, cu prioritate camerale. Interesant este faptul că printre disciplinele programei figura ca instrument şi ţambalul. De asemenea, muzicieni de reputaţie europeană, aflaţi în turneu în oraşele Transilvaniei, au primit cinstea să ilustreze această instituţie prin numele lor ca membri de onoare : Franz Liszt, Johannes Brahms, J. Joachim.

O meritorie activitate pe tărîmul pedagogiei muzicale se desfăşoară în şcolile de muzică, inclusiv în cadrul reuniunilor muzicale de la Arad, Braşov, Sibiu etc. Cu toate că aveau un profil axat pe cîteva specialităţi : canto, pian, vioară, violoncel, mai rar instrumente de suflat, aceste centre inimoase de muzică au permis închegarea unor producţii menite a întreţine flacăra Euterpei în respectivele localităţi. De regulă profesorii erau iniţiatorii şi conducătorii unor societăţi muzicale, pe lîngă care se şi aflau conservatoarele şi şcolile de muzică, societăţi ce au susţinut o bogată şi constantă operă de popularizare a muzicii. Astfel, pe lîngă „Verein zur Förderung der Tonkunst in der Bukovina", fondată în 1862, a funcţionat Şcoala de muzică, avîndu-i ca directori pe Franz Pauer, Josef Zwoniczek (pînă în 1874), Adalbert Hrimaly (1874—1896) şi Hans Horner (1896—1829) [116]. Corul Conservatorului din Arad, organizat în 1864, a beneficiat de o mare reputaţie.

La Timişoara, cursuri de muzică se organizau în cadrul Societăţii de muzică locale şi al Filarmonicii. În 1897, Ana Weininger or-

---

[116] Rusu, Liviu. *Muzica în Bucovina*. În : *Muzica românească de azi*, scoasă de P. Niţulescu. Bucureşti, 1939, p. 805.

ganizează o Școală de arte, în care-și propune să pregătească tineri pentru operă, operetă și teatru. Fiul lui Ludovic Wiest, Louis, organizează un institut de muzică la București, pe cont propriu, în toamna anului 1891.

În frămîntata istorie a conservatoarelor, care oferă material pentru un studiu de sine stătător, se disting numeroase încercări de a pune temeiuri solide învățămîntului de specialitate prin regulamente și chiar reforme. Aproape în fiecare an școlar apar elemente noi în structura lor organizatorică, deși salturi calitative, capabile să regenereze esența conținutului, nu se înregistrau. Numai așa se explică de ce, adeseori problemele de fond, care păreau clarificate prin regulamente anterioare, produceau serioase perturbări și carențe în viața de zi cu zi a acestor focare muzicale, determinînd o fluctuație continuă. La acestea se adaugă greutățile materiale, lipsa localurilor corespunzătoare, a instrumentelor și bibliotecilor. Înseși statele de salarii deveneau de cele mai multe ori incerte din cauza deciziilor arbitrare de cabinet ale oficialilor despoți, de multe ori lipsiți de înțelegere pentru problemele specifice acestei arte.

La Arad, conservatorul cunoaște în 1890 un avînt datorită și înființării Societăți Filarmonice. Secțiile sale, frecventate de circa 200 de elevi, erau : vioară, pian, canto, cor, instrumente de suflat. În 1895, pianistul Harry Schreyer înființează un conservator propriu, fapt ce a adus un anumit suflu de emulație în interesul localnicilor pentru muzică.

Nu putem încheia succintele rînduri consacrate Conservatorului din București fără a nu indica numele celor mai străluciți absolvenți din această perioadă, nume care vorbesc de la sine, despre însemnătatea acestei instituții : George Stephănescu, Constantin Dimitrescu, D. Popovici-Bayreuth, Aurel Eliade, Dimitrie Gh. Dinicu, Anton Kneisel, Grigore Gabrielescu, Elena Teodorini, Ion (Giovanni) Dimitrescu.

Cum s-a văzut, conservatoarele nu reprezentau centre de pregătire muzicală închise, izolate. Dimpotrivă, erau angrenate, prin profesori și absolvenți, în cele mai intime resorturi ale vieții muzicale. În aceasta constă, între altele, unul din meritele fundamentale ale conservatoarelor, pentru că nu s-au redus la funcția de pepinieră. Au alimentat în permanență formațiile muzicale cu instrumentiști sau cîntăreți, înzestrîndu-i cu cunoștințe de specialitate tot mai bogate. Însăși inițiativa organizării, de către Ed. Wachmann, a orchestrei simfonice bucureștene, își are rădăcinile în conservatoare, și protagoniștii diferitelor partide instrumentale erau adeseori profesorii. Într-un anumit fel clasele au constituit adevăratele rampe de cristalizare și lansare a viitoarelor formații muzicale. George Stephănescu a pornit la închegarea trupei sale lirice, a primei opere române, în conservator, soliștii de mai tîrziu fiind elevii clasei sale. Pe un plan mai general, la conservator, Stephănescu pune bazele artei interpretative lirice, și implicit a școlii românești de canto, ajunsă în curînd să se bucure de faimă și considerație peste hotare. Un alt exemplu. Toate cele trei conser-

vatoare, fără excepţie, au jucat un uriaş rol în suplinirea golurilor din viaţa concertistică, simfonică şi de cameră. Constantin Gros şi Eduard Caudella înjghebează orchestre simfonice, alcătuite din elevii claselor instrumentale. Acelaşi lucru îl realizează la Cluj Gh. Ruzitzka şi Farkas E., completînd o necesitate viu resimţită, prin interpretarea capodoperelor muzicii clasice şi romantice, oferind iubitorilor muzicii numeroase prime audiţii. Nici Conservatorul din Bucureşti nu rămîne mai prejos. Producţiile clasei de muzică de cameră a lui Constantin Dimitrescu, unul din animatorii genului de cvartet, sau producţiile mixte, instrumentale şi vocale, alături de cele de operă, vor completa tabloul vieţii noastre muzicale, oferind tinerilor prilejul să se afirme, să facă practică, să ia primul contact cu publicul.

În conservatoare, tinerii au primit cunoştinţele minime necesare, după care au putut pleca pentru perfecţionare în străinătate. Majoritatea compozitorilor noştri încep studiile muzicale în ţară. În acelaşi timp, profesorii conservatoarelor au avut cuvîntul în viaţa muzicală în calitate de compozitori, dirijori, interpreţi, ocupînd funcţii administrative, ori lansîndu-se în ipostaze de mecenaţi sau animatori ai unor formaţii. Tot în conservatoare se realizează lucrări cu caracter didactic şi teoretic, avînd rolul să marcheze dezvoltarea gîndirii teoretice muzicale. Toate aceste elemente, grefate pe fundalul relativ arid al fizionomiei procesului de învăţămînt, reprezintă de fapt chezăşia propăşirii muzicale. Iar premisele se află în învăţămînt. De felul în care acest resort a funcţionat, a depins gradul de maturizare al muzicii româneşti. Trecînd peste inconsecvenţe şi carenţele iminente stadiului respectiv, putem afirma fără ezitare despre conservatoare că şi-au făcut datoria, au propulsat şi alimentat firavele mlădiţe ale muzicii româneşti, asigurîndu-le terenul solid pe care să se manifeste.

Învăţămîntul muzical mai cunoaşte încă două planuri : religios şi public, adică şcolile de cultură generală şi licee. Forţa de percuţie a acestor planuri este circumscrisă unui anumit cadru-religios sau obţinerea unei iniţieri generale : lumea muzicii. Cu tot caracterul limitat al acestor forme, ele au putut determina o anume instruire muzicală.

Muzica religioasă s-a predat în seminarii şi teologii, atît sub forma unor prelegeri teoretice, vizînd asimilarea sintaxei muzicale elementare, cît şi cîntările, repertoriul necesar oficierii slujbei. Se întîlnesc ambele sisteme de predare : psaltic şi european, cu preponderenţa primului, dar pe măsură ce ne apropiem de sfîrşitul secolului trecut, teoria şi notaţia guidonică cîştigă tot mai mult teren. Un loc important îl ocupa şi cîntarea corală, urmărind familiarizarea viitorilor preoţi cu acest stil, faţă de care unii clerici s-au dovedit multă vreme refractari. Dintre focarele instructive ale muzicii bisericeşti şi reprezentanţii lor menţionăm probabil pe cei mai importanţi : Ion Cartu, preda la Bucureşti, apoi după 1860 la Neamţ, Văratec şi Agapia ; Dimitrie Suceveanu la Şcoala de cîntăreţi de la Trei Ierarhi — Iaşi. În 1869, la Iaşi se deschide o şcoală de muzichie, unde din 1892 va preda Gheorghe Grigoriu. Isidor Vorobchievici preda la Seminarul teologic şi la şcoala de cîntări din Cernăuţi, avîndu-i printre elevi pe renumiţii cîntăreţi : Dimitrie

Cernăuțeanu, Gheorghe Chindiu și Dimitrie Gherasim ; Dimitrie Cuntan — la Seminarul din Sibiu ; Timotei Popovici — la Sibiu și Caransebeș ; Atanasie Lipovan — la Arad ; Ștefan Popescu — la seminarul central din București ; tot aici, Seminarul Nifon era renumit pentru felul în care se studiau cîntările ; Teodor Georgescu în comuna Plasa de jos ; Mihalache (Manolachi) Zmeu — la Școala de cîntări din Botoșani, redeschisă în 1862 ; Școala de cîntăreți de la Roma se desființează în 1874 ; spre a se elimina paralelismul creat prin predarea muzicii la Seminarul teologic ; Neculai Bercău la Piatra Neamț ; Neagu Ionescu la Școala de cîntăreți de la Buzău, desființată și reînființată în 1894, avîndu-l ca profesor și pe Nicolae Severeanu ; la Rîmnicu Sărat exista o școală de cîntăreți de prin 1870 ; la Bacău se înființează o școală la 1889, condusă de Mihail Stamate ; din 1894 la Rîmnicu Vîlcea se pun bazele unei școli. Profesorul de cîntări Ionosiu M. Cazacu de la Blaj, în 1872, dirija orchestra alumnilor seminarului. La Blaj, la Seminarul teologic, cîntarea se introduce în 1879 ; în 1894, D. Goliciu înființează o școală de cîntăreți la Turnu Severin ; școli de cîntăreți erau la Huși, Fălticeni, Alba Iulia, Tîrgoviște, Cluj, Oradea, Beiuș, Craiova, Tîrgu Jiu, ca și în unele localități mai izolate, în centre mănăstirești ca Putna [117] etc.

Muzica este introdusă și în școlile de cultură generală. Este adevărat că se afla pe post de Cenușăreasă, dar un fapt apare de necontestat : autoritățile au înțeles, fie și parțial, rostul muzicii în formarea personalității. Situația era precară, dacă judecăm că la București, Grigore Manciu, titularul unei catedre la *Așezămîntul* condus de Visarion și chiar la conservator, era în 1866 profesor la toate cele șaptesprezece școli primare din capitală [118]. Ajuns ministru al Instrucțiunii. Titu Maiorescu emite o lege, la 8 august 1875, prin care se introduce muzica în licee, școli normale și în general în școlile de cultură generală. Momentul este extrem de important, deoarece a avut consecințe pozitive în luminarea artistică, muzicală a tinerelor generații.

Asupra rolului educației artistice s-au pronunțat o serie de condeie, susținînd o adevărată campanie în acest sens. În 1866, G. Morariu recomandă educarea fetelor în „...accentele doinelor sublime românești“ [119], ceea ce, să recunoaștem, este extrem de pertinent, cerînd cu cîteva decenii înaintea lui D. G. Kiriac edificarea instrucțiunii muzicale a tinerilor români prin cîntecul popular. După trei ani, G. Morariu cere, cu insistență, ca muzica să fie introdusă în școli, invocînd virtuțile sale moralizatoare [120]. Tratînd aceeași chestiune a educației fetelor, în „Foaia Scholastică“ de la Blaj, în 1875, se arată că educația

---

[117] Cele mai multe informații în această problemă le-am extras din *Istoria muzicei la români* de M. Gr. Posluşnicu, op. cit., p. 17—125.

[118] *Reforma*, București, 1866, nr. 36, 21 august.

[119] Morariu, G. *Educațiunea fetelor*. În : „Speranția“, Arad, 1869, nr. 16, 16 martie, p. 26—28.

[120] Morariu, G. *Să înființăm reuniuni de cîntări*. În : „*Speranția*“, *Arad*, 1869, nr. 17, 1 octombrie, p. 147.

artistică nicidecum nu trebuie considerată un lux, ci unul din lucrurile folositoare [121].

Pentru stadiul învăţămîntului muzical în unele şcoli poate fi concludentă cererea lui Alexandru Odobescu, făcută lui Ed. Wachmann, la 13 ianuarie 1894, de a i se recomanda doi profesori spre a putea întemeia o orchestră de cameră a elevilor Şcoalei normale superioare din Bucureşti [122]. În şcolile-pensioane, îndeosebi de fete, de asemenea, se preda serios muzica. Renumite pentru concertele pe care le susţineau mai erau Liceul Elena Doamna, Liceul Gheorghe Lazăr, Sfîntul Sava, Şcolile confesionale Bukarester Deutscher Unterstützungsverein. Nu trebuie uitat că printre profesorii de muzică ai acestor şcoli s-au aflat Ciprian Porumbescu, la Gimnaziul român din Braşov şi Iacob Mureşianu, la preparandia de la Blaj.

Desigur, prezenţa muzicii în programa şcolară nu a putut face minuni peste noapte ; rezultatele au fost modeste, iar cultivarea sentimentului patriotic, pentru care muzica avea un cuvînt greu de spus, după cum se arată în „România musicală", nu s-a produs potrivit aşteptărilor. Analizînd cauzele acestei situaţii, se scoate în relief o seamă de defecţiuni care nu erau de natură să exercite acţiuni pozitive. „Dacă studiului muzicei în şcoli i s-ar fi dat importanţa ce i se cuvine ; dacă orele de predare a acestei materii în şcoală ar fi fost mai multe ; dacă, în fine, poziţiunea profesorului de muzică ar fi fost ridicată la un nivel mai potrivit, pe de o parte tineri capabili ar fi îmbrăţişat cariera muzicală ca profesori, iar pe de alta, ca consecinţă norocită, şcolarii vor fi ieşit cu bogate cunoştinţe muzicale pe cari, se înţelege, că în viaţa practică le-ar fi utilizat cu folos" [123].

Conştienţi de carenţele instrucţiunii muzicale în şcoală, muzicienii perioadei secvente, în frunte cu D. G. Kiriac, vor milita pentru îmbunătăţirea situaţiei, impunînd o metodă originală şi eficientă de educaţie muzicală, la temelia căreia se afla cîntecul românesc.

---

[121] *Creşterea fetelor*. În : „Foaia Scholastică", Blaj, 1875, nr. 3, 15 aprilie, p. 54.

[122] Cosma, Viorel. *Filarmonica George Enescu din Bucureşti*, 1868—1968. Bucureşti, 1968, p. 33.

[123] Cordoneanu, C. M. *Muzica şi patriotismul*. În : „România musicală", Bucureşti, an. VII, 1896, nr. 19, 15 nov., p. 141.

2. PERMANENȚELE ȘI FLUCTUAȚIILE VIEȚII MUZICALE

Pe bolta vieții muzicale din a doua jumătate a secolului trecut se discern permanențe și apariții meteorice. Spectrul oferă o imagine suficient de bogată. aflată în continuă mișcare. Fluctuațiile ce se manifestă prin înființarea și desmembrarea unor formații, societăți și antreprize grăiesc de la sine despre stăruințele muzicienilor îndreptate spre susținerea pulsului vieții de concert și de operă, ca și despre piedicile imense care sugrumau, adeseori în fașă, inițiativele și mlădițele tinere. Caracterul improvizat al unor acțiuni a demonstrat în repetate rînduri inexistența condițiilor obiective, pentru ca visele să devină realitate. Numai pe măsura trecerii anilor, acumulării rezultatelor conservatoarelor și formării publicului muzical, împlinirile prind contururi. Linia dezvoltării vieții muzicale va marca un curs ascendent, căpătînd amploare. Pulsul cel mai susținut îl va înregistra capitala, Bucureștii, în restul orașelor manifestîndu-se o activitate muzicală cu intermitențe, fiind mai accentuată în centrele mari, îndeosebi acolo unde își aveau reședințele conservatoarele.

Trei straturi importante se desprind în profilul vieții muzicale, în ordinea ariei de răspîndire : a) amatorismul, reprezentat prin coruri țărănești, muncitorești, de intelectuali, societățile literare și muzicale, fanfarele sătești și orășenești, trupele teatrale și muzicale ; b) semiprofesionismul, întîlnit cu precădere în cadrul formațiilor instrumentale militare, în reuniunile muzicale și societăți (aici ar putea fi incluși și lăutarii cu aria lor vastă de întindere) ; c) profesionismul, ilustrat prin activitatea formațiilor orchestrale stabile, prin trupele de operă italiene și române, avînd uneori în titulatură „Societatea...“, producțiile conservatoarelor, recitalurile vocale și instrumentale. Într-un cu-

vînt, prin manifestări promovate de muzicieni consacrați, special instruiți. Aceste compartimentări nu trebuie privite rigid. Cu atît mai mult cu cît unele tipuri de formații s-ar încadra și într-un alt strat. Bunăoară fanfarele militare, într-un anumit sens, reprezintă forme profesioniste, fiind alcătuite din muzicieni instruiți. La fel și lăutarii, care deși profesează întreaga lor viață muzica, nu i-am inclus la categoria profesioniștilor. Profesionismul raportat la ceea ce se leagă de formele muzicii preclasice, clasice și romantice, la genurile operă, simfonie și cameră, nu îndreptățește alăturarea *ipso facto* a altor profiluri de muzicieni. La fel se ridică problema profesionismului muzicii bisericești, corale și instrumentale (orga), reprezentînd tot o formă profesionistă, avînd însă un specific aparte.

O altă categorie de probleme se leagă de faptul că straturile menționate nu cuprind totalitatea manifestărilor. Bunăoară, muzica de salon nu pierde încă terenul, constituind și mai departe modalitatea camerală a amatorismului. În acest cadru s-a desfășurat acțiunea creării unui dans de rezonanță internațională, pornindu-se de la genul folcloric. Cercurile literare au lansat dansul de salon „romana", susținut de presă, tipărit inclusiv în revista muzicală „Musa română". Tot muzicii de salon îi este destinată o întreagă literatură pianistică, în care dansurile moderne nu reușesc să stingherească prelucrările de melodii populare. Nu insistăm asupra unor asemenea aspecte de certă circulație, deoarece importanța lor este considerabil diminuată de manifestările superioare muzicale, de concerte și spectacole lirice. O istorie a muzicii moderne românești, datorită volumului de informații, nu poate cuprinde toate manifestările. Se impune cu acuitate selectarea lor în lumina semnificațiilor pe care le au în ansamblul muzicii românești și universale. Din acest punct de vedere covîrșitoarea majoritate a formelor muzicale amatoare și semiprofesioniste într-o lucrare de sinteză nu mai pot reține atenția ca în trecut, cînd nu dispuneam de axele primare ale adevăratei vieți muzicale, în sensul modern al cuvîntului. În consecință vom proiecta focarul cercetării asupra componentelor vieții muzicale legate de cadrul profesionist, de creație, și vom aborda numai parțial alte sectoare.

Reliefăm ideea că viața muzicală românească, desfășurată cu suficientă amploare pentru stadiul de atunci, îmbracă toate formele acreditate în centrele cu tradiție. Se depun considerabile eforturi, de cele mai multe ori încununate cu succes, pentru ca muzica românească, centrele urbane importante să intre în circuitul european. Dintr-o țară cu o cultură eterogenă, în care predomina sfera orientală, s-a reușit ca, în cîteva decenii, să se făurească o cultură de tip occidental, făcînd pași vizibili pe calea progresului. Criticul muzical Grigore Ventura, referindu-se la convorbirea avută la München cu Richard Wagner, probabil în 1868, relatează cuvintele acestuia atunci cînd interlocutorul român ezitase să răspundă la întrebarea dacă Bucureștii posedă o bună orchestră simfonică : „Înțeleg, nu aveți o orchestră bună, ei bine, dom-

nul meu, nu sînteți încă civilizați"[1] Tonul caustic și aspru al cuvintelor autorului „tetralogiei" nu infirmă cu nimic cele susținute mai sus. Wagner avea dreptate, sub aspect teoretic, numai că formula această cerință la adresa unei țări care începuse escaladarea Everestului muzical. Important era faptul, nesesizat de Wagner, că Bucureștii, descătușat de sub opresiunea fanariotă, la mai puțin de cinci decenii, dispune de orchestră simfonică proprie. Spre sfîrșitul secolului situația nu mai era aceeași, experiența dobîndită, formarea instrumentiștilor, omogenizarea lor făcuse ca problema calității să se afle pe agenda zilei.

Un fapt apare indiscutabil : existența, la București, a orchestrei simfonice permanente, a operei italiene, a trupei românești de operă, pentru a nu pune la socoteală și formațiile de cameră, fie și temporare, ne permit să repetăm că viața muzicală demonstra că țara era înscrisă pe traiectoria marii civilizații europene. În plus, trebuie să precizăm că nu preluam formele muzicii apusene, nu le adoptam, ci, semn al vitalității, le adaptam mediului, structurii noastre spirituale.

Muzica noastră din a doua parte a secolului trecut indica dorința arzătoare de a ne manifesta ca români în arta muzicală, prin interpreți autohtoni, prin compozitori și producții artistice capabile să ne reprezinte. Faza asimilării mecanice trecuse. Ca atare, asimilarea se producea simultan cu nașterea formelor proprii. Muzicienii selectau și preluau formele occidentale ale vieții artistice moderne care îi serveau în făurirea artei naționale. Revelația altor culturi, care a determinat o vastă acțiune de importare, s-a produs concomitent cu procesul genezei, în formele adecvate, a fondului național. George Stephănescu exprima această teză arătînd că fundarea trupei românești de operă avea o semnificație simbolică : „Opera română va fi cea mai răsunătoare fanfară care va duce țărilor străine sunetul deșteptării naționale"[2].

Viața muzicală, prin pîrghiile sale, a oferit cadrul propice manifestării degajate a acelui domeniu care se pretează în măsura cea mai ridicată la afirmarea virtuților naționale, creația. În acest sector specificul românesc se imprimă de la primele încercări, punînd în totală umbră acele lucrări care nu se înscriau pe făgaș național. Valorificarea melosului oral a servit din plin intențiilor creatorilor, care și-au adus aportul în raport direct proporțional cu felul în care au știut să-l solicite, să-l descopere și fructifice. Dar pentru ca o creație să se dezvolte în linie ascendentă avea nevoie de susținere în condițiile vieții muzicale. Coroborarea acestor două componente esențiale se soldează cu repercusiuni pozitive asupra nivelului și ritmului dezvoltării întregii activități muzicale, care urmărea împlinirea aspirațiilor comune : plămădirea școlii muzicale românești. Or, această finalitate a presupus și a beneficiat de eforturi comune, conjugate din ambele direcții. Identificarea creatorilor, instituțiilor și formațiilor cu aceleași țeluri a impri-

---

[1] Ventura, Grigore. *Concertele simfonice,* În : „Revista idealistă", 1903, 1 aprilie, pag. 369.

[2] *Manuscrise G. Stephănescu.* În colecția lui Gabriel Stephănescu.

mat mişcării muzicale o aureolă unitară, desfăşurată sub stindardul culturii naţionale.

Care au fost principalele forme ale vieţii muzicale şi cum s-au dezvoltat în a doua parte a secolului trecut ?

SOCIETATEA „FILARMONICA ROMÂNĂ". VIAŢA CONCERTISTICĂ ÎN BUCUREŞTI

După 1859, pînă a luat fiinţă *Societatea „Filarmonica Română"* la Bucureşti, concertele susţinute de orchestră erau rare, organizarea lor revenind trupelor de operă italiene, Teatrului Naţional şi conservatorului. Putem indica concertul din 14 aprilie 1860, cînd s-a executat o compoziţie originală a lui Al. Berdescu, *„Potpouri din melodii naţionale format cu tot caracterul naţional"* [3], şi concertul orchestrei conservatorului, din 5 septembrie 1865, dat în sala Bossel, avîndu-l dirijor pe Ed. Wachmann [4]. S-a executat cu acest prilej şi *Marea uvertură valahă*, adaptată pentru orchestră de G. Stephănescu.

Un „Concert de muzică clasică", dirijat tot de Eduard Wachmann, are loc la 22 aprilie 1866[5]. Programul a cuprins : Uvertura *Prometeu* de Beethoven, *Simfonia în sol minor* de Mozart, *Adagio* (?) de Haydn şi *Simfonia II* de Beethoven. Potrivit ziarului „Satyrul", orchestra în care cînta şi Flechtenmacher era „...cea mai savantă ce avem la noi"... [6] Iniţiativa organizării acestui concert aparţine în întregime lui Eduard Wachmann, care, profund deziluzionat, după întoarcerea în patrie, de stadiul incipient al vieţii muzicale, se hotărăşte să acţioneze. „...Am fost viu izbit de starea de stagnare în care se află această frumoasă artă în ţara mea" [7]. Prospectează terenul şi se convinge că întrunind forţele instrumentale din cadrul orchestrei Teatrului Naţional şi conservatorului se poate antrena în susţinerea unui concert, se poate angaja pe drumul care avea să-l urmeze pînă la sfîrşitul vieţii, de a „inspira publicului iubirea pentru frumos în arta muzicală".

---

[3] Musicescu, Maria Ana. *Începuturile concertelor simfonice la Bucureşti.* În : „Muzica", Bucureşti, 1954, nr. 1, pag. 27.

[4] Cosma, Viorel. *Filarmonica George Enescu din Bucureşti (1868—1968).* Op. cit., p. 11.

[5] Şi nu 1 sau 4 aprilie, cum se menţionează în anumite surse. Programarea iniţială a concertului, nu a avut loc, din cauza evenimentelor politice care au dus la răsturnarea lui Cuza Vodă.

[6] *Cronica spectacolelor.* În : „Satyrul", Bucureşti, An. I, 1866, nr. 13, mai, p. 2.

[7] Biblioteca Academiei R.S.R. Secţia ms. Dosarele Wachmann, nr. 5407, p. 60, vezi G. Breazul, *La bicentenarul naşterii lui Mozart.* Bucureşti, 1956, pag. 76.



Eduard Wachmann — animator al vieții muzicale bucureștene.

Succesul artistic obţinut a determinat o opinie favorabilă încropirii unei activităţi mai intense şi chiar existenţei orchestrei simfonice permanente. În presă apar articole ce susţin ideea iniţiată. Muzicianul Eduard Hübsch într-un articol publicat în „Românul“ [8] lansează formula „concertelor poporane“, încheind într-o manieră ce susţinea cu căldură perseverenţa lui Ed. Wachmann : „...nu e destul pentru capitala României să aibă o operă italiană (si fabula vera est), unde lumea bogată merge să audă de 15 ani *Trovatore* şi *Traviata*. Românii au destule mijloace pentru a putea să guste din timp în timp din operele marilor compozitori.“ În capitalele Europei, concertele populare, avînd darul să atragă un public divers spre muzică, se bucurau de preţuire. Ar fi suficient să ne referim la „concerts populaires“ organizate la Paris de Pasdeloup, între 1861—1884. Exemplul unor asemenea pîrghii între profesionişti şi ascultători a cîştigat aderenţi şi la noi, fiind sugerate de susţinătorii înfiinţării unei orchestre simfonice, la Bucureşti, astfel surprinsă de Ed. Hübsch în susmenţionatul articol, în care credea că orchestra nici n-ar necesita subscripţii, ci numai încurajare. „În toate ţările civilizate din Europa... există societăţi filarmonice încă de mult, care au scopul să facă a intra simţul muzical în popor şi a-l face să audă operele marilor compozitori“ [9]. Ideea va căpăta aderenţă în rîndurile membrilor Societăţii „Atheneul Român“ la solemnitatea inaugurării căreia, la 17 noiembrie 1866, a avut loc un concert cu concursul lui Constantin Dimitrescu, N. I. Voinescu şi Robert Klenck [10].

Formulările la adresa ansamblurilor muzicale, pentru ca ele să se adreseze unui cerc larg de auditori, constituie unul din leitmotivele presei şi una din preocupările constante ale muzicienilor noştri. Va reveni şi în memoriile lui Stephănescu, atunci cînd arată că opera „trebuie să fie şcoala şi distracţia poporului, iar nu a cîtorva bogătani“ [11].

Unicul concert simfonic oferit în anul 1867, dirijat tot de Ed. Wachman, are loc la 3 aprilie 1867, avînd-o solistă pe Eleonora Rîureanu, pianistă, sora lui Wachman. Programul : *L'Hotellerie portugaise*, uvertură de L. Cherubini, *Septet* de L. van Beethoven (fragmente), *Concert pentru pian şi orchestră* de C. M. Weber, *Imn* de Joseph Haydn şi *Simfonia* în mi bemol major de Mozart.

Transpunerea în practică a ideii înfiinţării unei activităţi permanente de concerte la Bucureşti a fost pregătită meticulos, căutîndu-se atragerea unui public cît mai mare la această nobilă cauză. Acţiunea s-a desfăşurat sub auspiciile Societăţii „Atheneului Român“, în cadrul căreia se organizau conferinţe pe teme culturale, concerte camerale din 1867, iar după un an s-au inaugurat seratele literar-muzicale care antrenau cele mai bune forţe interpretative din Bucureşti : Ludovic Wiest, N. I. Voinescu, C. Dimitrescu, I. Sulzer, E. Rîureanu [12].

---

[8] 1866, 3 decembrie, p. 887.

[9] Cosma, V. Op. cit., p. 15.

[10] Idem, p. 15—16.

[11] *Manuscrisele G. Stephănescu*. În colecţia lui Gabriel Stephănescu.

[12] Cosma, V. Op. cit., p. 17.

Eforturile îndreptate spre crearea unei forme permanente de viață concertistică la București se cristalizează în anul 1868, cînd Eduard Wachmann, sprijinit de Constantin Esarcu, animatorul Societății „Atheneul Român", cîștigă de partea sa un mănunchi de intelectuali iubitori ai muzicii, cu care fondează, la 29 aprilie 1868, *Societatea „Filarmonica Română"*. Scopul acestei societăți, care reunea muzicieni și melomani, este consemnat în statut, în primul articol : „...de a propaga gustul și cultura muzicei simfonice, a populariza capodoperele maeștrilor clasici, a organiza la București o orchestră completă și permanentă în condițiile cele mai favorabile ale artei". Concis, finalitatea societății viza formarea unei orchestre simfonice permanente, alcătuită din români, ca să susțină concerte și să asigure muzica la Teatrul Național. Șefului orchestrei, Eduard Wachmann, îi revenea, potrivit statutului, alegerea și angajarea instrumentiștilor, dirijarea ansamblului, alcătuirea programelor și tot ceea ce afecta latura muzicală [13].

Aceste țeluri sînt mai generalizat tratate într-un apel apărut sub semnătura „Comitetului societății", în care se cere sprijinul material al contribuabilului de rînd pentru „Societatea filarmonică" ce înălța „Atheneul Român", în slujba căruia depune eforturi susținute Constantin Esarcu. În „Atheneul Român" se legitimează oportunitatea activității societății, luîndu-se drept argument civilizația : „Nu e țară în Europa, cu oricare pretenții de civilizațiune, care să nu aibă în sînul său numeroase instituții și societăți cu scop de a dezvolta și a propaga gustul uneia dintre cele mai frumoase și ideale dintre arte : muzica..."

Mai departe se arată cum cele mai diferite straturi sociale găsesc în cultul muzicii prilej de înălțare și desfătare : „Într-adevăr, nu pot sta indiferenți înaintea unor încercări de asemenea natură nici aceia care, cunoscînd influența Muzicei asupra dezvoltării părții estetice a culturii unei națiuni, caută într-însa un puternic principiu de Educațiune, nici aceia care, în urma ostenelei zilei și preocupațiunilor prozaice și adesea vulgare ale existenței, simt trebuința de a da spiritului lor o distracție mai nobilă, care să le repauze și, în același timp, să-i înalțe și să-i înnobileze, nici în fine acea porțiune favorizată de avere a societății care caută plăcerile elegante și ocupațiunile de o delicatețe specială" [14].

Găsim concludente indicații programatice asupra direcției orientării societății, răsfrîngîndu-se nemijlocit asupra configurației repertoriului. „Din vastele domenii ale muzicii, societatea noastră își propune a parcurge acelea deja foarte vaste, ale muzicii clasice, ce ocupă un loc atît de înalt în ierarhia Belelor-Arte, *și maeștrii ce voiește a populariza, sînt acei pe care i-a consacrat admirația universală a mai multor gene-*

---

[13] *Societatea „Filarmonica Română"*. În : „Românul", București, An. XII. 1868, 9 mai, p. 397.

[14] *Societatea Filarmonică Română*. În : „Atheneul Român". București, 1868, nr. 1, p. 104.

raţii, şi pe care critica istorică i-a clasat printre cele mai mari genii care fac gloria şi onoarea umanităţii" (s.n.)[15].

Deşi articolul acesta a apărut după aproape două decenii de la constituirea Filarmonicii, el are o însemnătate deosebită, deoarece reprezintă linia estetică, de direcţionare a programelor concertelor. Nu se va include în repertoriu orice lucrare simfonică, inclusiv românească, decît numai ce este consacrat de admiraţia universală şi „critica istorică". Reţinem acest aspect, asupra căruia vom reveni mai tîrziu. Finalitatea urmărită de iniţiatorii Societăţii „Filarmonica Română" se poate rezuma în următoarele rînduri din statutul redactat de A. Cantacuzino-Zizin : „...lucrează pentru ridicarea nivelului intelectual, moral şi estetic al naţiunii, urmărind dezvoltarea marilor idei conţinute în cele două mari cuvinte : Educaţiune — Instrucţiune"[16].

Concertul inaugural al *Societăţii „Filarmonica Română"*, din 15 decembrie 1868, dirijat de Ed. Wachmann, a cuprins lucrările : Beethoven — Uvertura *Coriolan*, Mendelssohn-Bartholdy — Nocturna din *Visul unei nopţi de vară*, J. Haydn — *Simfonia nr. 3 în mi bemol major*, Mozart — Uvertura la *Flautul fermecat*, Mendelssohn-Bartholdy — *Andante con moto*, Beethoven — Simfonia VI în fa major.

Odată întemeiată, Filarmonica va imprima un impuls substanţial vieţii muzicale româneşti. Deşi din Comitetul noii instituţii făceau parte persoane influente : Alexandrina Ioan Ghica-Mavros, Alexandrina Ghica-Blaremberg, Lucia Negri, Jean A. Cantacuzino, Dimitrie Sturza, I. Teodori şi Constantin Esarcu, condiţiile materiale erau departe de a fi asigurate. Numai abnegaţia eroică şi însufleţirea lui Wachmann au putut contracara dificultăţile ce se ţineau lanţ. Asupra unora Wachmann a influenţat direct ; aşa bunăoară, numit director la conservator, una din primele măsuri va fi orientată către acoperirea nevoilor vieţii de concert introducînd studiul instrumentelor de suflat care, pînă atunci, lipseau din planul de învăţămînt. Mai mult, pentru perfecţionarea instrumentală a orchestranţilor existenţi, şi în scopul întăririi unor compartimente, organizează cursuri pentru suflători şi instrumentiştii cordari în cadrul Societăţii.

Începutul promiţător, subliniat în cronicile apărute după primul concert, este confirmat de activitatea ulterioară. Numărul concertelor anuale creşte, alternînd între trei şi şase, astfel că în perioada 1868—1875 orchestra dirijată de Ed. Wachmann prezintă patruzeci şi unu concerte simfonice. De menţionat că în al doilea an de funcţionare, orchestra era compusă din 22 de violonişti, 5 violişti, 2 violoncelişti, 3 contrabasişti, 2 flautişti, 2 oboişti, 2 clarinetişti, 2 fagotişti, 4 cornişti, 3 trompetişti, 3 trombonişti şi instrumentiştii la percuţie. De la an la an se produceau mici modificări numerice, variind între 31 şi 55 de instrumentişti. Este de presupus că orchestra, instabilă ca in-

---

[15] *Societatea Filarmonică Română*. În : „Ţara", An. II, nr. 84, 14 mai 1886. cf. Breazul, G. *La bicentenarul naşterii lui Mozart*, op. cit., pag. 84.

[16] Cosma, V. Op. cit., p. 21.

strumentiști, neavînd angajați permanenți, nu dispunea de instrumente corespunzătoare, nu avea omogenitate din cauza diferențelor în pregătirea profesională a componenților ei. Concertmaeștri erau L. Wiest și E. Hübsch, care apăreau și în calitate de soliști [17]. Ed. Wachmann, deși deținea concomitent și funcția de director al conservatorului, urmărea comasarea celor două instituții, fapt ce explică, în 1870, inițierea unui curs intitulat Societatea Filarmonică, în care de fapt se făceau repetiții în vederea concertelor [18].

Repertoriul programelor simfonice din primul deceniu de la înființarea Filarmonicii Române fusese orientat spre lucrări clasice, iar dintre romantici figurau Schubert, Mendelssohn și Weber. Pînă în 1875 Wachmann prezintă simfoniile lui Beethoven, exceptînd a noua, ceea ce constituie un merit incontestabil al tinerei formații, mai ales dacă ținem seama și de execuția uverturilor programatice ale aceluiași compozitor : *Prometeu, Coriolan, Egmont, Leonora.* Ponderea masivă a creației beethoveniene (între care prezența repetată a *Simfoniei „Pastorala")* ar favoriza impresia unui cult față de acest genial creator, ceea ce este un fapt acceptabil. Aceasta cu atît mai mult cu cît interpretarea unor simfonii era primită cu multă răceală. În „Journal de Bucarest" din 7 mai 1874 se puteau citi asemenea rînduri : „La Symphonie Pastorale, nous avons le regret de le constater, a ennuyé tout le monde : les plus grands amateurs de cette musique l'ont trouvée trop longue". Rezultă, desigur, că unele lucrări incluse în concerte depășeau disponibilitățile aperceptive chiar ale melomanilor. Educația muzicală prin intermediul concertelor simfonice a fost o operă de răbdare și perseverență...

„Concertele simfonice servesc ca școală de gradul cel mai superior pentru educațiunea muzicală, și prin urmare sunt foarte necesare, dacă întrunesc condițiunile unei bune execuțiuni, și sunt ne folositoare, cînd ele, departe de a fi o școală, servesc numai ca mijloc de întîlnire sau ca un obiect de modă și mai mult ca o afacere de profit material" [19].

După Beethoven, cel mai frecvent compozitor inclus în programe a fost Mendelssohn-Bartholdy, deși astăzi putem socoti că era puțin exagerat, apoi Mozart, Haydn, Wagner, Weber. Rar s-au cîntat : Bach, Haendel, Rameau, Gluck, Rossini...

Pentru configurația variată a programelor sînt incluse și piese de largă accesibilitate : *Marșul nupțial* și Uvertura la *Grota lui Fingal* de Mendelssohn, Uvertura *l'Hôtellière portugaise* de Cherubini, Marș și cor din *Ruinele Atenei* de Beethoven cu concursul elevilor școlilor publice, dirijați de G. Stephănescu, uvertura la *Răpirea din Serai* de Mozart și altele. Marele admirator al muzicii wagneriene, care a fost Ed. Wachmann, a introdus cu curaj fragmente simfonice din operele acestuia, înfruntînd mentalitatea multor amatori ce se raliau opiniei

---

[17] Cosma, V. Op. cit., p. 23.

[18] Constantinescu, R. *Wachmann,* op. cit., p. 39.

[19] Cordoneanu, C. M. *Concertele simfonice* (urmare și fine). În : „România musicală", București, An. IV, 1893, nr. 8, p. 49—50.

cronicarului de la „Journal de Bucarest“ [20] care scria că uvertura la *Tannhäuser* (2 aprilie 1874) „...este un corp mare, prost construit“.

În activitatea orchestrei intervine o perioadă albă, din cauza ostilităţilor şi urmărilor imediate ale Războiului de independenţă. Dar şi înainte se instaurase o scădere a entuziasmului publicului şi al unor instrumentişti, ceea ce s-a soldat cu încasări mici, afectînd serios bugetul tinerei societăţi [21]. Din aprilie 1876 şi pînă în martie 1883 se întrerupe cursul ascendent al Societăţii „Filarmonica Română“, cu o excepţie, concertul din 4 aprilie 1881, avînd-o solistă pe Emilia Saegiu, în *Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră* de Chopin şi *Fantezia pentru pian şi orchestră „Ruinele Atenei“* de Liszt.

Cauzele perioadei inactivităţii Filarmonicii nu pot fi numai cele determinate de ostilităţile militare, deoarece acestea s-au consumat în 1877—1878. Se pare că răgazul dintre 1876—1883 a avut şi cauze subiective, neavînd sprijinul scontat şi necesar unei asemenea întreprinderi, a stat în aşteptarea unor vremuri prielnice.

În editorialul din 23 martie 1880 „Lyra română“ abordează chestiunea delicată a inactivităţii *Societăţii „Filarmonica“*, încercînd să găsească motivele stagnării. Practic, nici unul dintre potenţialele motive nu e acceptat, lăsîndu-se să se înţeleagă că o anume apatie ar fi dus la relache-ul orchestrei. Subliniindu-se rolul educativ al concertelor, autorul face un călduros apel la Ed. Wachmann şi membrii societăţii pentru a reînnoda cît mai curînd seria concertelor [22]. Bucureştenii au avut în octombrie 1880 o microstagiune de trei concerte oferite de Societatea Filarmonică din Braşov, dirijate de A. Brander.

Avîntul generat de obţinerea neatîrnării determină o înviorare a activităţii culturale, implicit a Societăţii „Filarmonica“. Chiar dacă numărul manifestărilor pînă în 1890 oscilează între 3 şi 5, iar reluarea repetiţiilor şi concertelor se face anevoios, totuşi se poate spune, fără ezitare, că asistăm la o înflorire desfăşurată pe toate compartimentele. Activitatea curentă se reia în martie 1883, iar din 1889 orchestra îşi susţine activitatea în noua sală a Palatului Ateneului, construit prin contribuţia largă a bucureştenilor, datorită entuziasmului unor animatori perseverenţi, dintre care se remarcă Constantin Esarcu, V. A. Urechia, N. Kretzulescu.

Un răsunător jubileu se aniversează la 10 aprilie 1894 cu prilejul celui de al 100-lea concert, oferind publicului : Beethoven — *Uvertura Egmont*, Brahms — *Concertul pentru pian, op. 15*, Wagner — *Preludiul la Parsifal*, Massenet — *Scene napolitane* şi Wagner — *Preludiu din*

---

[20] Alb. Spicq. *Spectacles et concerts*. În : „Journal de Bucarest“, An. V, 1874, 7 mai.

[21] Recurgînd la programele filarmonicii publicate de V. Cosma, în op. cit., p. 93—97, se poate urmări evoluţia statistică a numărului concertelor pe anii : 1868—1, 1869—3, 1870—7, 1871—4, 1872—6, 1873—6, 1874—5, 1875—6, 1876—6.

[22] G.I.M. *Convorbiri muzicale. Concertele simfonice ne este obiectul*. În : „Lyra română“, Bucureşti, An. I, 1870, nr. 15, p. 113—114.

maeştrii cîntăreţi din Nürnberg. Succesul a fost răsunător, iar sărbătorirea a fost amplu surprinsă în cronici.

Numărul membrilor orchestrei creşte an de an. În anul 1893, număra 79 de instrumentişti, ceea ce ne îndreptăţeşte să vorbim despre o formaţie cu posibilităţi mari de interpretare [23]. Sporesc şi concertele,



Ateneul Român din Bucureşti.

şase pe an, exceptînd 1891 (5) şi 1894 (8). Aserţiunea îşi află susţinere în repertoriul variat al programelor, în care ponderea înclină, de astă dată, înspre lucrări ale compozitorilor romantici, de întindere restrînsă, cum ar fi : *Arlesiana* de Bizet, *Dansul macabru* de Saint-Saëns, ajungînd la piese pretenţioase sub aspect tehnic-interpretativ, ca *Moarte şi transfiguraţie* de Richard Strauss, *Simfonia „Patetica"* de Ceaikovski, *Simfonia III* de Bruckner. De notat că, alături de lucrările lui Beethoven

---

[23] Ed. Wachmann recruta adeseori pentru orchestră instrumentişti străini prin intermediul impresarilor vienezi : S. Weiser, A. v. Baraty, I. Kugel şi Bösendorfer. După R. Constantinescu, *Wachmann*, op. cit., p. 40.

un loc important îl ocupă creaţia wagneriană, de la *Rienzi* la *Parsifal*, reprezentînd prin fragmente, desigur, întreaga sa creaţie. Pătrunderea tot mai masivă a compozitorilor şcolilor naţionale, ca Smetana, Dvorak, Grieg, Glinka, Rimski-Korsakov, se bucură din partea ascultătorilor şi a criticii de o primire călduroasă, „... pentru că motivele scoase din muzica populară slavă şi lucrate cu o măiestrie admirabilă... probează încă o dată că temeiul clasicităţii e poporul“ [24]. Asemenea cuvinte au darul să atragă atenţia asupra compoziţiei naţionale, asupra muzicii româneşti.

Societatea „Filarmonica“ a înregistrat, în general, o activitate continuă, excepţie anii arătaţi, dar adeseori se iveau situaţii dificile, critice, care duceau la desfiinţarea ei. Desfiinţare, în sens strict organizatoric, ca după un anume interval să se renască la fel ca şi pasărea Phoenix. Astfel se explică de ce, pînă prin 1890, ar putea fi semnalate vreo cinci înfiinţări de societăţi filarmonice, toate sub conducerea lui Ed. Wachmann.

Referindu-ne la Wachmann ca dirijor, după consemnările cercetate, se poate deduce că era extrem de meticulos, sobru în gesturi şi evita spectaculosul. Ca atare, se rezuma la o tactare strictă. Cu tot numărul mare de repetiţii, între 10—15 pentru fiecare concert în medie, totuşi nu se obţineau performanţe deosebite. „Omogenitatea, se scria în „Bucarest“ la 2/14 aprilie 1891, lipseşte cu totul şi violoniştii nu-şi ţin la fel arcuşul, lucru uşor de lămurit prin aceea că instrumentiştii sînt adunaţi de ici de colo, cea mai mare parte a trupei fiind alcătuită din cei de la Teatrul Naţional, restul cîntînd în fiecare seară la cafeneaua Oppler şi în alte varieteuri“ [25].

Arătam mai sus că în programele orchestrei se preconizează includerea numai a lucrărilor consacrate, primele audiţii absolute erau excluse. Acest aspect ar putea prilejui acuzaţia de conservatorism la adresa lui Eduard Wachmann şi a colaboratorilor săi din imediata apropiere, deşi într-o anumită privinţă criteriul servea la promovarea lucrărilor verificate. Principiul aplicat stricto senso a avut repercusiuni negative asupra creaţiei autohtone, pe care numai orchestra Filarmonicii, fiind singura, putea s-o prezinte, s-o acrediteze în conştiinţa publicului. Din păcate, Eduard Wachmann a manifestat o reticenţă, un scepticism consecvent faţă de creaţia simfonică românească, concretizat în neprogramarea nici unei uverturi sau piese simfonice scrise de compozitorii noştri, deşi au existat, aşa cum se va vedea mai tîrziu. Lipsa interesului din partea forului cel mai indicat în promovarea creaţiei simfonice autohtone, a stimulentului execuţiei, a confruntării cu publicul nu au fost de natură să suscite creaţia.

Admonestarea publică, extrem de aspră, pentru dezinteresul faţă de creaţia indigenă manifestat de Wachmann revine „României musi-

---

[24] Vulcan, Iosif. *De la Bucureşti*. În „Familia“, Budapesta, XXXI, nr. 11, 1895, 12/24 martie, pag. 130.

[25] Constantinescu, R. *Wachmann*. Op. cit., p. 45.

cale" : „Dl. Wachmann, care e și profesor de compoziție, pe cine ne-a produs în aceste concerte, adică a căror elevi li s-au produs compozițiunile la concertele simfonice, căci la Paris, Viena etc., unul din meritele organizatorilor acestor concerte este și acesta, că se produc tinerii compozitori ! Produs-a oare d. Wachmann. în concertele d-sale din compozițiile vreunui din elevi săi cu care se tot lăuda ? Nimic și iar nimic. Dar cum era să facă d. Wachmann acest lucru, pe cît este de dibaci, în a induce lumea în eroare, pe atît este și de invidios și voește, cu orice preț, să fie considerat *în totul*, ca alfa și omega al României. Acest Domn se laudă mereu cu d. X, sau cu Y, ca produse ale d-sale (!!) dar nu-i dă mîna a le executa ceva din compoziții de teamă să nu se facă *vreo comparațiune care ar fi în detrimentul d-sale*" [26]. Dacă din aceste acuzații în care s-a strecurat o anumită doză de subiectivism, aruncăm ceea ce ar părea calomniere, putem sesiza fondul problemei : nepromovarea muzicii românești. Și în anul următor revista reia această temă, acuzîndu-l pe Wachmann că în calitate de titular al catedrei de compoziție și dirijor al Societății filarmonice, nu promovează compozițiile românești. „În ce privește muzica noastră națională — să nu se confunde cu muzica ordinară — care apare ca ciupercile după ploaie și este la ordinea zilei la clasele vulgare, stricînd cu totul gustul și caracterul românesc, adevărata comoară românească, nimeni nu s-a ivit la noi în țară, — cauza lipsei unei școale muzicale în care se învață, iar nu se face numai paradă ca formă oficială — care să coordoneze, să dea o formă oarecare, după regulele compozițiunei, încît să clasicizeze musica română, ca și ea să poată figura cu onoare în programele concertelor simfonice.

Se vor găsi poate printre uzurpatorii artei muzicale, cari să zîmbească ironic pentru ceea ce am zis, avînd de argument că muzica clasică n-are naționalitate și că ea nu se poate pune în concertele simfonice, iar la aceasta le voi pune următoarea întrebare : dar dansurile slave de Dvorak, Les Erinnyes de Massenet și alte piese cu tobe, cu surle, și cu felurite fluiere, daerale și clopoței, acelea ce sunt ? Sunt clasice ? Nu cred să comită cineva această ușurință ca să afirme că sunt clasice.

Apoi conservatorul nostru nu e în stare să producă elemente apte pentru concertele d-lui Wachmann, și-n consecință Românii nu pot trage nici un profit din aceste concerte" [27].

Un anume fatalism se desprinde din această concepție, asupra compozitorilor români, făcîndu-l pe aprigul director al revistei noastre muzicale să nu creadă în forțele lor creatoare. Într-un fel cade în același păcat ca și Wachmann, nesesizînd în jurul său o pleiadă întreagă de compozitori. Oare să nu fi știut Wachmann, dar nici Cordoneanu, că Flechtenmacher compusese *Uvertura națională Moldova*, că Stephănescu

---

[26] (Cordoneanu, C. M.). *Societatea Filarmonica și jubileul concertelor simfonice*. În : „România musicală", Buc., An. III, 1892, nr. 1, p. 3.

[27] Cordoneanu, C. M. *Concertele simfonice* (urmare și fine), p. 49.

era autorul *Simfoniei în la major* (de şcoală) şi al *Uverturii Naţionale?* Că I. Mureşianu compusese uvertura *Ştefan cel Mare*, iar C. Dimitrescu trei concerte pentru violoncel şi orchestră? Să nu fi ştiut aceştia că Eduard Caudella era autorul unor fantezii simfonice, iar Ciprian Porumbescu al *Rapsodiei Române?* Dar creaţiile de operă, muzică de cameră, vocal-instrumentale şi corale, care nu au fost luate în considerare? În mod cert, este greu de înţeles cum aceşti muzicieni nu şi-au cunoscut contemporanii!

Cum s-a arătat, în 1894 se scria răspicat în *România musicală* că numai Stephănescu şi Dimitrescu au compus muzică clasică, că „forme de concert nu s-au scris de nici un român" [28]. Se deduce că redactorii prestigiosului periodic muzical bucureştean, necunoscînd realitatea creaţiei, nu aveau argumentele cu care să pledeze cauza muzicii româneşti.

Acest aspect, în activitatea de animator şi pionier al muzicii simfonice în ţara noastră a lui Ed. Wachmann, reprezintă un straniu paradox, deoarece el însuşi compunea, e drept, lucrări lirice teatrale, modeste. Gheaţa indiferenţei va fi spartă abia în 1898, deci după exact trei decenii de la înfiinţarea Societăţii, cînd acordurile *Poemei Române* de George Enescu, care anterior cuceriseră Parisul, aveau să inaugureze o eră nouă, să lărgească considerabil orizontul tematic al creaţiei, să marcheze începutul susţinerii creaţiei originale. Din acest an, Eduard Wachmann îşi modifică radical atitudinea, fiind unul din propovăduitorii muzicii autohtone, atît la Filarmonică cît şi în cadrul Operei de la Teatrul Naţional, unde, director fiind în 1900, programează şi dirijează spectacolul de premieră al operei *Petru Rareş* de Eduard Caudella.

Publicul participă în număr destul de mare la concertele lui Wachmann, iar ovaţiile, „... dictate de stima şi recunoştinţa ce o are în societatea bucureşteană", constituiau preţuirea de care, în general, se bucura. Motivele sînt multe. Unul dintre ele îl reprezintă, fără îndoială, cuprinderea în programe a lucrărilor cu solist, ceea ce sporeşte atractivitatea manifestării. Soliştii autohtoni vor fi recrutaţi din rîndul orchestranţilor: Eduard Hübsch (vioară), Louis Wiest (pian), Venceslav Borecky (vioară), Bernard Voigt (clarinet), Rudolf Peters (oboi), Franz Karbus (corn). Din afară, figurează în calitate de solişti: violoncelistul Constantin Dimitrescu, Elena Costaki-Epureanu, Elena Bibescu, Constanţa Romalo, Caterina Theodori, S. Bilcescu, Carolina de Radio, Bessie T. Ionescu, Maria Zehender, Bernhard Stawenhagen, Friedenthal (pian), F. Kletzer, Frantisek Ondricek, D. Dinicu (violoncel), Max Loewinger, Valeria Pohl, Carl Flesch (vioară), Zina de Nori (canto), Albert Kastner (harpă). Trebuie amintit, desigur, şi George Enescu, care apare în 1898 în trei ipostaze: compozitor, dirijor şi violonist. El, de fapt, este primul dirijor căruia Ed. Wachmann îi cedează bagheta.

I s-a reproşat lui Wachmann că nu a susţinut arta interpretativă românească, şi că elevii conservatorului pe care-l conducea nu-şi găseau debuşeu ca solişti în activitatea orchestrei. Printre rîndurile încărcate de negativism ale lui Cordoneanu se pot discerne realele temeiuri

---

[28] *Una alta*. În: *România musicală*, An. V, 1894, nr. 13, p. 124.

ale stărilor de fapt. „Din punctul de vedere românesc, concertele simfonice n-au servit întru nimic românismului, pentru Românii, sau mai bine zis fiii țării... sînt sistematic înlăturați de la concertele simfonice, ca incapabili. Și dacă excepțional 10—12 sînt admiși, dintre aceștia trei sau cel mult patru sînt puși între părțile prime (în orchestră — n.n.), iar restul la părțile secunde. De soliști nici nu mai vorbesc, căci dintre Români n-au fericirea de a li se încredința vreo dată să cînte soluri. Mi se va zice poate că-n anul acesta a cîntat violoncelistul Dinicu și altă dată Dimitrescu. Este adevărat, însă cel dintîi a urmat studiul și la Viena și de acolo și-a făcut oarecare reputație, și drept vorbind el nu este privit ca un virtuoz ieșit din școala din București, ci din Viena. Cel de al doilea de asemenea a urmat studiile sale la Viena. Afară de Dinicu, dintre absolvenții — premianți și ne premianți — conservatorului nostru, n-a executat solo în concertele simfonice nici unul pînă acum" [29].

Principala trăsătură a activității lui Eduard Wachmann și a orchestrei simfonice este propagarea muzicii clasice și romantice, formarea climatului muzical românesc capabil să recepționeze și să favorizeze apariția unor producții proprii, în sfîrșit, înființarea și ridicarea vieții concertistice românești către liniile de vîrf ale activității similare din centrele muzicale europene.

Fără îndoială, Wachmann are meritul de a fi susținut în concertele sale un repertoriu modern nu numai la București, ci și în oricare altă capitală europeană. Nu întîmplător a întreținut cultul lui Wagner și Beethoven. De altfel, este interesant de știut că dirijorul Societății Filarmonice solicita mereu informații asupra programelor concertistice din alte centre și întreținea o amplă rețea de legătură cu diferiți muzicieni, impresari și librari care-i procurau materialele necesare.

Asupra calității artistice a concertelor nu avem cum să ne pronunțăm, deoarece pe atunci nu se făceau înregistrări. Ar trebui să apelăm iarăși la spicuiri din presă, dar acestea sînt atît de contradictorii, încît mai bine renunțăm. Un lucru pare plauzibil : era greu ca orchestra, care suferea mereu modificări din cauza inexistenței unor contracte care să asigure existența, să atingă performanțe deosebite. Apoi, numărul de 4—6 concerte în medie pe stagiune erau insuficiente pentru asigurarea unei suduri artistice capabile să proiecteze omogenizarea și coeziunea instrumentiștilor.

Wachmann n-a făcut carieră internațională, probabil pentru că nici n-a acceptat vreun dirijor dintr-altă țară la pupitrul Filarmonicii. După 1898, Ed. Wachmann va marca o treaptă nouă în propriul cîmp de manifestare, prin lărgirea profilului programelor și o mai mare atenție cuvenită creației orginale. Prezența frecventă a lui George Enescu la pupitrul dirijoral și în calitate de solist va aduce un fior de prospețime, o sporire a exigenței interpretărilor oferite publicului.

---

[29] Cordoneanu, M. C. *Concertele simfonice*, op. cit., p. 49. Este curios cum C. M. Cordoneanu nu-l consideră pe C. Dimitrescu absolvent al conservatorului bucureștean, întrucît abia după aceea a plecat în străinătate să-și desăvîrșească studiile !

Nu putem încheia rîndurile consacrate activităţii Filarmonicii pînă în pragul secolului XX fără să ne reîntoarcem la nivelul orchestrei, atins în această perioadă, chiar dacă recurgem la un articol publicat în 1903. Apelăm în acest sens la aceeaşi sursă care înainte cu cîteva decenii dăduse prilej lui R. Wagner să formuleze cuvinte critice la faptul că orchestra bucureşteană nu ar fi fost capabilă să execute în bune condiţii o simfonie de Beethoven. „Astăzi — scrie Grigore Ventura — aş voi ca Richard Wagner să poată asista la un concert simfonic în palatul Ateneului ; el ar vedea o orchestră de 80 instrumentişti, care execută toate capetele de opere ale musicei instrumentale într-un mod care ar face onoare oricărei capitale mari a Europei“ [30].

Viaţa concertistică la Bucureşti nu se rezuma la manifestările Societăţii „Filarmonice Române“. Sfera sa era mult mai cuprinzătoare, angrenînd activitatea orchestrală a unor societăţi : recitalurile instrumentale camerale, producţiile conservatorului, turneele interpreţilor străini, seri de muzică în casele melomanilor. Planurile descrise acţionau adesea paralel, într-o intensitate variabilă. Fiind rodul iniţiativelor particulare, viaţa de concert era spontană, fluctuantă în privinţa calităţii, neatingînd decît arareori cotele maxime. Urmărirea riguroasă a manifestărilor ca şi înregistrarea lor nu ar fi de natură să releve creşterea valorii artistice a vieţii muzicale. O istorie presupune selecţie şi sinteză. Aşadar, spre deosebire de volumul anterior al *Hronicului muzicii româneşti*, nu vom mai trece în revistă marea majoritate a datelor constitutive pentru viaţa de concert, ci vom recurge doar la unele momente, spre a demonstra dinamica şi altitudinea sa. În schimb, vom insista asupra creaţiei, care prin natura sa este înzestrată cu cutezanţa scrutării timpului.

În anul Unirii şi imediat în epoca următoare, concertele erau polarizate de iniţiativele particulare şi deci spontane. Adeseori I. A. Wachmann, A. Flechtenmacher în calitate de dirijori ai orchestrelor trupelor româneşti, ai Teatrelor Naţionale, organizează concerte cu profil mixt, recitările, cîntecele şi dansurile se grupau într-un mozaic artistic. Ludovic Wiest concertează frecvent, ca şi Eleonora Wachmann, fiica lui Ion Andreas, o bună pianistă, care şi-a încercat talentul fără prea mare succes şi în domeniul compoziţiei. La Bucureşti îşi etalează virtuţile concertistice şi Alexandrina Blarenberg, N. I. Voinescu şi J. A. Cantacuzino.

Urmărindu-se amplificarea vieţii concertistice la Bucureşti se creează mai multe societăţi al căror deziderat era cultivarea muzicii instrumentale. O propunere de organizare a unui ciclu de concerte poporane o face, în 1866, Eduard Hübsch, dar nu se bucură de sprijin.

Excelează la începutul activităţii sale Societatea Atheneul Român prin concerte camerale unde apăreau Constanţa Philipescu. Constanţa

---

[33] Ventura, Gr. *Concertele simfonice*. În : „Revista idealistă“. Bucureşti, An. I., 1903, nr. 2, p. 369.

Florescu, Eleonora Wachmann-Rîureanu și N. I. Voinescu. În ultimul deceniu al secolului, Noul Atheneu, de asemenea organiza manifestări muzicale. În 1884, din inițiativa lui Lămotescu, se pun bazele *Societății Buciumul*, avîndu-l președinte pe Titu Maiorescu, iar dirijor pe Constantin Dimitrescu. Într-o notă făcută după concertul inaugural dat la 2 noiembrie, cuprinzînd lucrări de Haydn, Mozart, Beethoven, scria: „Foarte bine, ceva ce se dă de obicei. Intrigi ale lui Wachmann în contra" [31]. Într-adevăr, influentul Wachmann, temîndu-se de o eventuală concurență pentru Societatea Filarmonica, atrage tînăra Societate Buciumul pe lîngă Conservator, fiind de acord cu numirea lui C. Dimitrescu dirijor și susținînd promovarea ca dirijor al formației corale a lui G. Stephănescu.

În pragul celui de al doilea concert al Societății Buciumul s-a cîntat Mozart: *Uvertura la opera „Răpirea din Serai"*; C. Dimitrescu: *Cvartetul nr. 1 în sol major*; Schumann: *Reverie*; Boccherini: *Menuet* și Haydn: *Simfonia nr. 2*. Cronica concertului remarcă talentul de compozitor al lui Dimitrescu: „Cvartetul... e prima compoziție de acest fel făcută de un maestro român, ne-a întărit în credința ce aveam că și în muzică nu sîntem tocmai așa de înapoi cum generalmente se crede. Motivele bine alese de tînărul compozitor, variațiunile măestrit combinate, totul probează îndestul că d-sa posedă multă erudițiune muzicală..." [32]

O nouă societate ia ființă în februarie 1885, *Odeon*, prin zelul lui Luigi de Santis, profesor de flaut la conservator. Wachmann se autonumește și aici dirijor. Societatea îl are președinte în 1890 pe G. Stephănescu, ca apoi, în 1894 să se reorganizeze. Activitatea artistică era însă destul de firavă, iar scandalurile determinate de vărsarea unor fonduri de către Ed. Wachmann în folosul Societății Filarmonice se țineau lanț. Societatea avea cor și orchestră.

Societatea Lyra se afirmă în 1891 [33], iar în 1894, violonistul și dirijorul Anton Kneisel, în cadrul unei noi *Societăți Filarmonica Română*, organizează în capitală o serie de concerte, îndeosebi camerale, între anii 1894—1897. Poziția lui Wachmann îi permitea să exercite o acțiune pozitivă sau negativă asupra societăților, după cum dorea. Bunăoară, nu-i era greu să interzică elevilor conservatorului de a face parte dintr-o orchestră...

Wachmann cere primăriei în 1893 autorizație pentru concerte săptămînale în Cișmigiu, dar oferta nu e onorată [34]. Și propunerea lui Ioan Cristescu în acest sens e respinsă, dar zvonul că Wachmann ar fi primit o subvenție în acest scop îi face pe adversari să intervină, ca bună-

---

[31] Maiorescu, T. *Însemnări zilnice*, vol. II, publicate de I. Rădulescu-Pogoneanu. București, Ed. Socec, [1941], p. 272.

[32] Sor, A. C. *Cronica muzicală*. În: *„Doina"*, București, An. I, 1894, nr. 30, p. 1

[33] Cosma, V. *Filarmonica George Enescu...*, op. cit., p. 33.

[34] Constantinescu, R. *Wachmann*, op. cit., p. 50.

oară în articolul din „România musicală" : *Al 100-lea concert simfonic și orchestra de la Ceșmigiu*, din care reproducem un paragraf asupra educației muzicale și susținerii muzicii românești : „Prin faptul că 30 sau 50 de persoane gustă pe Beethoven, Wagner etc. aceasta nu va să zică cum că muzica clasică e popularizată ? Apoi aceasta nici nu se poate obține decît treptat, printr-un fel de educație a publicului, mai întîi cu piese ușoare din repertoriul clasic, unite cu altele din cel modern, apoi prin piese vocale vechi și moderne, căci e știut cît de atractiv e *cîntul* pentru un public neobișnuit încă cu piese instrumentale. Dar muzica națională, cum a fost ea dezvoltată ? Unde și cari sînt doinele și melodiile românești pe care le-a instrumentat și aranjat dl Director ?" [35]

În 1896 Rudolf Peters și Ercole Carini iau inițiativa susținerii unor concerte populare rău privite de Wachmann. Concertul inaugural se dă în sala Ateneului ; în program : A. Thomas — *Uvertura Mignon*, Beethoven — *Simfonia I*, Goldmark — *Preludiul la Heimchen am Herd*, Gounod — *Hymne à Cécile* și Weber-Berlioz — *Invitația la vals*. R. Peters, care pînă atunci dirijase o orchestră în sala Bragadiru, a fost elogiat pentru calitatea execuției : „Dorim din suflet ca acest concert să fie un bun început pentru o serie întreagă de concerte... Numai în modul acesta se poate răspîndi în public cultura muzicală, atît de neglijată la noi" [36] Se mai prezintă cîteva concerte, dar după luna martie orchestra își încetează activitatea, lipsindu-i fondurile.

În sala Bragadiru, Oskar Pursch se află în fruntea unei orchestre în stagiunea de iarnă 1897—1898, prilejuind publicului să asculte valsuri, marșuri, polci, sub titulatura „Concerte populare".

Viziunea de ansamblu asupra vieții concertistice surprinde și manifestările concertante ale orchestrei Teatrului Național, condusă de Ludovic Wiest pînă în 1880, cînd cedează bagheta, nu prea entuziasmat, lui Eduard Hübsch. În postul de „maestru compozitor", G. Stephănescu îi secondează lui A. Flechtenmacher. Acești muzicieni au sesizat imperiozitatea organizării unor concerte, utile atît orchestrei, cît și peisajului muzical bucureștean.

Se obișnuia ca între acte să se execute „arii naționale" (31 oct. 1868) sau lucrări simfonice. Concertele „în beneficiu", concepute eterogen — muzică, dans, poezie și scenete — favorizau muzica. În concertul dat în beneficiul lui Th. Popescu, la 3 noiembrie 1870, s-au cîntat : *Uvertură* (autor nenominalizat pe afiș), *Sonata* de Veckerlin, versuri de V. Hugo, orchestrată de Flechtenmacher și cîntată de Th. Popescu, *Romanțe*, *Uvertura* (?), *Fantezie națională* aranjată de Ed. Hübsch și executată de Voinescu, *Cu Ninița-n grădiniță*, barcarolă, versuri de V. Alec-

---

[35] Cordoneanu, C. M. *Al 100-lea concert simfonic și orchestra de la Ceșmigiu*. În : „România musicală", București, An. V, 1894, nr. 8, p. 58—59.

[36] XYZ. *Un bun început*. În : „România musicală", București, An. VII, 1896, nr. 21, p. 160.

sandri, muzică de A. Flechtenmacher, *Dans național*, executat de Mocanu și St. Iulian [37].

În concertul din 15 martie 1871 remarcăm piesele autohtone: *Fantezie pentru vioară* de L. Wiest, *Capriciu* pentru pian și orchestră executat de Carola Fries, *Suvenir a Paganini*, burlescă pentru vioară de L. Wiest.

În concertul din 26 octombrie 1871, pentru ridicarea statuii lui Mihai Bravul, au figurat și: *Umbra lui Mihai pe Carpați*, de E. Carada, muzică de A. Flechtenmacher. Între acte s-au executat *Uvertura națională* și *Potpuriu național* de Flechtenmacher și *Marșul lui Mihai Bravul* de L. Wiest. Unele concerte erau axate numai pe muzică de operă, ca bunăoară cel din 31 decembrie 1885, dat cu concursul Adelinei Patti.

Rudolf Peters deținea și în ianuarie 1897 bagheta în „concertele de promenadă" date după amiaza în sala Bragadiru. Piesele de divertisment incluse în program, datorate exclusiv compozitorilor germani, îl scandalizează pe un cronicar al „României musicale" care-i cere lărgirea repertoriului prin introducerea compozitorilor de alte naționalități ca și, un fapt demn de reținut: „... *în fiecare program să figureze cel puțin o piesă românească... Și, ca să nu ni se obiecteze că nu avem piese* românești, menționăm bogatul repertoriu al maeștrilor iubiți: Schipeck, Wiest, Berdescu, Th. Georgescu, Stephănescu, Ventura, Cavadia, Scheletti ș.a., transcripțiunile d-lor Florescu, Lorenz, Stern, Karasz ș.a., frumoasele rapsodii românești ale d-lor Lubicz, Iacob Mureșianu, Ciprian Porumbescu; admirabilele melodii populare ale d-lui Musicescu; pentru aranjamente, colecțiunea nestimată (neestimată, neprețuită, n.n.) a d-lui Vulpian." [38]

Urmare acestor critici, în martie 1897, în repertoriul orchestrei s-a introdus *Scenă pastorală română* de Petre Elinescu, pe motive naționale [39].

Orchestra de divertisment a lui George Dinicu avea în repertoriul ei, în primăvara anului 1897, *Hora* de G. Stephănescu.

Recitalurile instrumentale sînt frecvente. La începutul perioadei de care ne ocupăm în viața muzicală românească răsare meteoric Elise Circa, violonistă concertantă, care în 1864 încîntă publicul bucureștean cu arta sa strălucitoare. Dar cine era tînăra violonistă? Este născută la Săcele, lîngă Brașov, la 7 iulie 1847. Remarcîndu-i-se aptitudinile muzicale, este trimisă la Viena, unde din 1859 devine eleva lui Joseph Helmesberger-senior. Cu ocazia expoziției românești de la Viena din 1862 începe să concerteze [40]. Iată programul concertului mixt dat la București,

---

[37] Franga, G. *Opera Română pe scena Teatrului Național în texte și documente*, vol. VIII, București (ex. dactilografiat în biblioteca U.C.,) 1960, p. 2041, p. 2042, 2043.

[38] Radu. *Concertele de promenadă.* În „România musicală", București, An. VIII, 1897, nr. 2, p. 10.

[39] C. M. Cordoneanu. *Concertele noastre.* În: „România musicală", An. VIII, 1897, nr. 6, p. 46.

[40] Vulcan, Iosif. *Elisa Circa.* În: „Familia", nr. 4, 1865, 5 iulie, p. 45—46.

în noiembrie 1866, în care a cîntat şi E. Circa : *Imn pentru Domnitor* de I. Niţescu (corul Conservatorului), Potpuri din *Traviata* (fanfara dirijată de Umvogel), *Concert* de Bériot (E. Circa), *Arie naţională română* (E. Circa), *Arie din Ernani* (solist S. Balaban), *Vin Moldovo, vino lele* (arie de Lascăr Balaban), *La Melancolia* de Helmesberger (E. Circa), ... *Souvenir d'Italia,* capriciu pentru pian de I. Niţescu (Niţescu), *Junkee Doodl* de Vieuxtemps (E. Circa).

După cum se vede, se obişnuia ca în concerte mixte, eterogene, să se antreneze mai multe forţe soliste spre a atrage publicul. Din păcate, cariera violonistei E. Circa s-a curmat brusc, odată cu căsătoria survenită în februarie 1867. Iată cum o talentată violonistă română îşi întrerupe cariera din cauza mentalităţii retrograde, defavorabile artei ! [41]

Ludovic Wiest este poate cel mai consecvent violonist român, întreprinzînd concerte în ţară şi peste hotare. Îl găsim în deceniile şapte şi opt în primele linii ale vieţii concertistice ; în vara anului 1871 cînta chiar în Grădina Racşa, *Doina păcurarului,* împreună cu lăutarii din Abrud.

Adeseori participă în concerte alături de alţi interpreţi străini, ca bunăoară, în februarie 1868, la Bucureşti, cu Henri Ketten. În 1870 e din nou în fruntea unei capelle, o orchestră mai restrînsă, care concerta vara în grădini publice. Multilateralitatea interpretului Wiest capătă o nouă dimensiune în 1869, cînd organizează un cvartet, împreună cu Veinter, Hübsch şi Sulzer, concertînd la Şcoala de arme. În anul următor, 1870, îl găsim într-o nouă formulă de cvartet : L. Wiest, F. Wiest, G. Reith şi Constantin Dimitrescu. În programele Filarmonicii, Wiest apare solist în *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Mendelssohn-Bartholdy (18 aprilie 1871), *Romanţa în Fa major* de Beethoven (13 ianuarie şi 3 martie şi 3 aprilie 1872 şi 24 aprilie 1874). Să nu ne mire insistenţa cu care Wiest menţinea *Romanţa* în repertoriu. Personalităţii sale îi conveneau piesele miniaturale, dansurile, valsurile, romanţele, piesele de agilitate şi, cunoscîndu-şi posibilităţile, nu căuta alte zone repertoriale. Adevărul este că Ludovic Wiest era un muzician, un violonist extrem de preţuit pentru arta sa. Deşi în repertoriul său piesele româneşti, prelucrările de melodii populare erau nelipsite, totuşi, într-un articol din „Pressa" (din 28 oct. 1871, p. 2) i se recomandă să abordeze şi mai curajos muzica naţională. „...Este admirabil arcuşul maestrului Wiest în operele străine, italiene sau germane, însă este plin de farmec, este sublim în executarea duioaselor noastre cîntece naţionale... Cîntă cîntece naţionale şi numele d-tale va fi iubit şi stimat de lumea care te ascultă. Cîntă şi îngrijeşte de cîntecele naţionale, de aceste temple sfinte, unde se ţine şi se conservă cu religiozitate toate amintirile şi aspiraţiile poporului român. Cîntă şi cultivă cîntecele naţionale şi poporul vă va fi recunoscător..."

Numele lui Eduard Hübsch devine cunoscut în viaţa muzicală de la sfîrşitul deceniului şapte, cînd în 1868 a fost numit inspector ge-

---

[41] „Tribuna română", Sibiu, 1867, 14 februarie, p. 37.

neral al fanfarelor. Dar își dă adeseori concursul în diferite concerte, bunăoară, în 1872 apare într-un concert alături de Gr. Ventura. Din 1870, e drept, rar, e solist în concertele Filarmonicii, unde interpretează : Beethoven — *Romanța pentru vioară și orchestră* (8 dec. 1870), Beethoven — *Concertul pentru vioară și orchestră* (20 febr. 1872, 3 apr. 1883), Spohr — *Concert pentru vioară și orchestră* (18 apr. 1876). Totuși, meritele sale principale vor fi în domeniul organizării muzicilor militare, a ceea ce în 1870 devenise *Muzica Gardei Naționale*, unde a fost un as, dovedind fantezie și inițiativă.

Reluînd trecerea în revistă a manifestărilor muzicale concertistice constatăm că în vara anului 1867 se ofereau următoarele prilejuri de desfătare muzicală la București : În Grădina Racșa cînta orchestra italiană dirijată de Franck. Se putea asculta muzica regimentului dirijată de Jalowitski, „orchestra națională“ dirijată de Dinicu. La Hotel de Francia cînta o „muzică națională“, adică orchestră de lăutari. O altă „orchestră națională“ era condusă de Ghiță Dan și Marinică.

În 1868 concertează la București și în alte orașe pianistul A. Kontski ca și Henri Ehrlich prezentat de „Românul“ (4 nov. 1868, p. 984). „...muzician cunoscut cu 27 de ani înainte publicului bucureștean și care a studiat cu pasiune limba română“. Din păcate, nu se preciza că publicase și o culegere de arii naționale. Programul la care-și dă concursul și Hübsch era eclectic conceput : Ehrlich — *Fantezie* pe motive de Bellini, Alard — *Solo* pentru vioară (Hübsch), Franchetti — *Un suspin* — romanță, Chopin — *Berceuse*, Beethoven — *Sonată* (?), Ehrlich — *Duo* din actul IV din opera *Hughenoții* de Meyerbeer.

În 1869 concertează H. Wieniawski, apoi violoncelistul Cesare Casella. În 1870 pianista Jenny Bremmer, violonistul rus Besekirski.

N. I. Voinescu era directorul unei orchestre simfonice care cînta săptămînal, vinerea, la *Societatea centrală de arme, gimnastică și dare de seamă*, ce organiza *serate muzicale*.

Se mai organizau „soaree muzicale“. Iuliu Sulzer concertează în repetate rînduri. Începe o susținută activitate concertistică violoncelistul Constantin Dimitrescu. În 1873 cîntă *Concertul* de Goltermann, la 8 martie 1873. Împreună cu Filarmonica dirijată de Wachmann, la 23 martie 1886 prezintă *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Saint-Saëns, iar la 13 martie 1888, *Concertul pentru violoncel și orchestră, op. 65* de A. Rubinstein. În 17 martie 1872, *Societatea de cîntece germană* din Brașov concertează la București, dirijată de W. Humpel. La București are recital flautistul Folltz, în aprilie. Violonistul maghiar Reményi concertează la București și în alte orașe, în 1867. Între piesele programului său erau și melodii românești : horă, brîu și doină. O piesă românească îndrăgită de muzicianul maghiar a fost și *Peste Mureș, peste Criș*. Se cunoaște că muzicianul maghiar, îndrăgostit de cîntecele noastre populare, a compus o *Fantezie română* [42]. În 1872 se remarcă concertul flautistului M. Foltz. Pianista Elena Epureanu interpretează în 1873 *Concert* de Liszt. În martie 1872 se produce pe podium trioul alcătuit

[42] Galea, Ștefan. *Arta muzicei*, op. cit.

din Ed. Wachmann, Hübsch şi C. Dimitrescu. În 1873, turneul orchestrei „Societatea artiştilor virtuozi din Boemia", dirijată de Anton Matousek.

Peisajul muzical era destul de variat. Bunăoară, în noiembrie 1874 la Bucureşti solicitau publicul, în paralel: trupa de balet a circului Suhr, trupa de cîntăreţe Hontanori, trupa de cuplete şi vodeviluri I. D. Ionescu şi formaţia Franchetti. În decembrie 1874 ne vizitează cvartetul compus din Jean Becker, Enrico Massi, Luigi Chiostra, Frederic Hilpert.

În februarie 1875 debutează în viaţa concertistică a capitalei violonistul Toma Micheru. Entuziasmat de talentul său, M. Eminescu cere într-o scrisoare lui Titu Maiorescu, în august 1872, concursul pentru organizarea unui recital şi pentru a obţine o bursă de studii la Viena [43]. Acest lucru se realizează; în 1874 Toma Micheru e distins cu premiul II la concursul Conservatorului din capitala Austriei. Reîntors în ţară, participă la numeroase concerte camerale, fiind bine cotat de presa vremii. Are şi cîteva compoziţii neînsemnate, modeste: *Uvertură, Hora Floricica.* La 19 decembrie 1884 concertează la Ateneu alături de Charlotta Leria. A cîntat: Vieuxtemps — *Fantezie-Caprice,* Chopin-Sarasate — *Uvertură,* Vieuxtemps — *Balada* şi *Poloneza.* Cronicarul D. G. (în „Doina", 1884, nr. 32) le urează „Să nu se deslipească curînd de sînul patriei lor", spre „...a deştepta şi în alţii gustul muzical..." Apare alături de pianista Maria Taban într-un concert la Bucureşti, în 12 ianuarie 1891. „Domnul Micheru, un virtuoz violonist, într-o *Nocturnă* şi *Hora Floricica,* ambele compoziţiuni ale D-sale, a avut un succes deosebit. Dl. Micheru este un excelent artist Român, care a debutat în diferite oraşe Europene şi care a obţinut un succes strălucit" [44].

De mare răsunet au fost concertele violonistului Pablo Sarasate, la începutul anului 1882, elogiat în „Timpul" de M. Eminescu (nr. 37, 18 februarie, p. 3).

Un alt violonist, Anton Kneisel, absolvent al conservatorului, debutează la Bucureşti în primăvara anului 1885. În program şi o *Rapsodie română,* compoziţie proprie. A murit la 13 august 1892, la o vîrstă timpurie.

Turneele se ţin lanţ. În martie 1880 concertează Wanda şi Jadwiga Bulevski. În martie 1884, pianistul rus Grünfeld. Muzica de cameră îşi găseşte un acoperiş şi în saloanele unor cărturari. Într-un anumit fel, muzica de salon din epoca înfiripării muzicii noastre şi sincronizării la fenomenul european, cînd se cîntau piese vocale şi instrumentale miniaturale, adeseori rudimentare ca valoare, capătă amploare, deoarece acum se poartă un repertoriu mai variat şi complex. De la dansuri româneşti pentru pian, romanţe şi polci şi pînă la sonate şi cvartete.

---

[43] Torouţiu. I. E. *Studii şi documente literare,* vol. V, *Junimea.* Bucureşti, Inst. de arte grafice „Bucovina", 1934, p. 117.

[44] *Concertul d-nei Maria Taban.* În: „România musicală", Bucureşti, An. II, 1892, nr. 22—23, p. 123.

Concertul Emiliei Saegiu din 11 aprilie 1884 s-a bucurat de un mare succes. A cîntat, acompaniată de Filarmonica condusă de Wachmann, *Concertul în la minor op. 54* de Schumann, *Concertul în mi bemol major* de Beethoven, *Dansul macabru* de Saint-Saëns. Cronicarul „Doinei" relevă importanța evenimentului : „O nouă eră s-a deschis... ea trebuie ridicată și susținută pentru că cuprinde într-însa suflul românesc. Am avut un timp de o îndoioasă satisfacție... timpul cînd mergeam s-ascultăm cu plăcere producerile străinilor, dar care își făcuseră studiile în școalele române. Astăzi satisfacțiunea ne este complectă pentru că putem asculta artiști și artiste române, pentru că citim victorii artistice repurtate de români în străinătate, pentru că, în fine, ne simțim ridicîndu-ne — în artă — la același nivel cu națiile ce se zic civilizate..." [45].

Un alt cerc de melomani își avea epicentrul în casa lui Take Ionescu ; soția sa Bessie T. Ionescu era o bună pianistă. În saloanele lui Titu Maiorescu aveau loc aproape periodic reuniuni muzicale ; la fel în cercurile Junimei. Amatorii de muzică, stăpînind bine un instrument, se reuneau cu profesioniștii. În octombrie 1875, la T. Maiorescu cîntau : Burghele, Wachmann, Schipeck și Dimitrescu [46]. La Cernăuți, în februarie 1883, Maiorescu are „cvartet clasic" cu V. Stîrcea, Hrymaly — directorul conservatorului — și Dusinkiewicz [47]. În ianuarie 1885 muzica de cameră din casa lui T. Maiorescu era susținută de : Livia Maiorescu, Lubicz și C. Dimitrescu [48] ; altădată de L. Maiorescu, St. Vlădoianu, C. Dimitrescu [49].

O contribuție de prim ordin la ridicarea vieții de concert camerale a avut-o Constantin Dimitrescu (7 martie 1847—9 mai 1928), compozitor, profesor și violoncelist. A studiat cu Flechtenmacher, Salvatore Carolli și Johann Neudörfler la Conservatorul din București, Carl Schlessinger la Viena și Auguste Franchomme la Conservatorul imperial de muzică din Paris. Deși dispunea de reale calități solistice, C. Dimitrescu s-a înrolat în orchestra Societății Filarmonice din 1870, slujind-o cu devotament pînă în 1904. Timp de șapte ani, din 1893, a dirijat orchestra Teatrului Național [50]. A făcut parte dintr-o serie de formații camerale, îndeosebi cvartete. L. Wiest, Schipeck, St. Sihleanu, N. Fleva și C. Dimitrescu formează un cvintet ce se produce la 22 martie 1870, susținînd lucrări de Mozart, Goltermann și Servais.

În octombrie 1870 participă în cvartet alături de L. Wiest, Fr. Wiest și Reith [51]. Un octet se manifestă în 23 ianuarie 1872, reunind pe Di-

---

[45] Ș... *Concertul d-șoarei Emilia Saegiu.* În : „Doina", București, An. I, 1884, nr. 13, p. 2.

[46] Maiorescu, T. *Însemnări zilnice, vol. II*, op. cit., p. 237.

[47] Idem, p. 159.

[48] Idem, p. 283.

[49] *Cronică.* În : „Doina", București, An. I, 1884, nr. 9, p. 4.

[50] Cosma, Viorel. *Muzicieni români.* București, Edit. muzicală, 1970, p. 163.

[51] În documente, Reit apare adeseori și Raith.

mitrescu, L. Wiest, Hübsch, Ferlendis, Fr. Wiest, Reith, Czapauscheck, Kinger. Că nu era un ansamblu stabil de cvartet ne-o demonstrează fluctuațiile : la 28 martie 1872 Dimitrescu, alături de Hübsch, Flechtenmacher și Schollys ; la 8 martie 1873, în cvintetul de Schumann cu pian cîntă : L. Wiest, Fr. Wiest, Czapauscheck, Ed. Wachmann și Dimitrescu. După o săptămînă, Wachmann, Hübsch și Dimitrescu alcătuiesc un trio [52].

În martie 1880, C. Dimitrescu formează „Cvartetul național instrumental" împreună cu frații Schipeck-Franz, Ferdinand și Heinrich, organizînd patru „concerte matinale". În programul primului concert, din toamna lui 1880, la 2 noiembrie, (orele 13) au figurat : Beethoven — *Cvartetul în fa minor, op. 95,* Fr. Schipeck — *Intermezzo nr. 1,* Schumann — *Cvartet în fa major, op. 41, nr. 2.* Titulatura „cvartetul național" nu se menține, însă colaborarea cu Schipeck rezistă. Mai colaborează și cu St. Vlădoianu și Elena Bibescu. Repertoriul era bogat, cel mai îndrăgit compozitor fiind Beethoven. În 9 iunie 1884 a răsunat și *Cvartetul nr. 1 în sol major* de C. Dimitrescu, ca pînă în 1894 să fie cîntate și următoarele trei cvartete ale compozitorului român. Activitatea lui Dimitrescu ca factor dinamizator al muzicii de cvartet a continuat cu aceeași intensitate pînă în primul deceniu al secolului nostru.

Se observă că un rol activ în sfera concertistică l-au avut compozitorii care erau și apreciați interpreți. Ed. Caudella — violonist și dirijor ; G. Stephănescu — dirijor ; C. Dimitrescu — violoncelist și dirijor, animator al unor ansambluri camerale ; G. Musicescu — dirijor ; C. Porumbescu — violonist (nu de concert) și dirijor ; I. Mureșianu — pianist și dirijor, iar G. Dima — cîntăreț, pianist și dirijor.

Desigur, în lumina anilor, componența interpretativă se diminuează în favoarea celei componistice, deși nicidecum nu poate fi omisă opera de luminare muzicală pe care acești muzicieni au adus-o. Referindu-ne la solistul G. Dima, înzestrat cu o frumoasă voce de bas, remarcăm că a întreprins în ultimele două decenii ale veacului trecut o amplă rețea de turnee, îndeosebi în orașele transilvănene, la fel ca și I. Mureșianu. Dar nu numai în Transilvania, ci și la București și la Iași. La 22 noiembrie 1880, beneficiind de concursul neobositului L. Wiest, al pianistei E. Saegiu și violoncelistului I. Mugur, apare pe scena Ateneului într-un program pretențios de lieduri și arii. A prezentat și compozițiile proprii : *Te ador, Fericirea pierdută* și *Cînd te voi uita* [53]. Este de imaginat ce efect putea avea un recital susținut de un muzician român, cu piese naționale, în orașe ca Brașov, Sibiu, Arad, Brad, Alba Iulia etc., într-o perioadă în care populația românească desfășura intense acțiuni în lupta sa pentru libertate.

---

[52] Dolinescu, Elisabeta. *Constantin Dimitrescu.* Exemplar dactilografiat, 1974. Multe informații privind activitatea concertistică a lui C. Dimitrescu le datorăm acestei lucrări.

[53] Zamfir, Constantin. *George Dima.* București, Edit. muzicală, 1974, p. 60.



Compozitorul și violoncelistul Constantin Dimitrescu.

Dintre mesagerii artei instrumentale mai importanţi ai ultimului deceniu al veacului trecut reţinem : pianistul Ernest Narice (24.III.1890), Gr. Dinicu (15.XI.1890), cu concursul pianistului Dimitriu. „Artistul nostru — se scria în încheierea unei cronici — mai are şi alte calităţi care îi fac onoare şi-l pun mai presus de mulţi alţi artişti. Aceste calităţi consistă în marea lui *modestie, linişte* în execuţie, ţinută corectă, fără mişcări violente, şi în fine siguranţa şi poza lui modestă în faţa publicului“ [54].

Activitate fructuoasă de concert au şi Maria Chefaliadi-Taban şi Dimitrie Dimitriu.

Ecaterina Metz, pianistă română, a executat la Ateneu, între altele, *Sonata Appassionata* (decembrie 1890) ; se remarcă prezenţa pianistului Emil Sauer (iunie 1891), şi a flautistului E. Ghiza (iunie 1891) ; tenorul celebru Van Dyck (16—17 martie 1892) de la Opera din Viena a obţinut un mare succes, dar pianistul său (Domeier) deloc. Dovadă că publicul român era foarte cultivat se poate deduce din următoarele rînduri : „Publicul, foarte răbdător cu toţi străinii, de data asta pierduse impacienţa şi puţin rămăsese de n-a fluierat ; şi dacă n-a făcut aceasta a fost pentru onoarea d-lui Van Dyck“ [55]. Concert D. Dinicu şi Lewinger, în seara zilei de 21 decembrie 1896.

La 8 martie 1894 publicul bucureştean face pentru întîia oară cunoştinţă cu arta lui George Enescu, de 13 ani, acompaniat de Elena Livezeanu. Cronica lui C. M. Cordoneanu este concludentă pentru debutul său triumfal. „Aşteptările noastre au fost încoronate de o mare surprindere foarte plăcută. Toată lumea, ca şi noi, prevedeam că micul Enescu se distinge de alţi elevi, în vîrsta sa, însă care ne-a fost mirarea, sau mai bine zis uimirea, cînd am auzit pe acest tezaur al geniului ! Aveam în faţa ochilor un copil, dar am auzit un virtuoz fenomenal... Ton mare, miraculos de mare, tehnică superioară, modul de a expune, de un stil şi nobleţă deosebită ; toate delicateţele, secretele artistice ale violinei. Enescu le cunoaşte deja în perfecţiune...“ [56].

La 10 şi 14 martie 1895 marele violonist Pablo Sarasate a repurtat de asemenea un răsunător succes ; la 16 februarie, violonistul ceh Ondricek. Tot în februarie, concertele pianistului spaniol Santiago Riera, profesor al Conservatorului din Bucureşti. Un alt pianist, extrem de elogiat de presă — Alfred Reisenauer, concertează în aprilie 1895 la Bucureşti. La 26 martie 1896, copilul minune pe atunci, violonistul Hubermann. Concertele de cameră sînt propagate în 1895 de D. Dinicu, M. Lewinger, S. Riera. C. M. Cordoneanu organizează cu regularitate seri de muzică camerală în cadrul revistei muzicale pe care o conduce.

---

[54] *Concertul Dinicu.* În : „România musicală“. Bucureşti, An. I, 1890, nr. 19, p. 1.

[55] *Concertul Van Dyck.* În : „România musicală“, Bucureşti, An. III, 1892, nr. 3, p. 19.

[56] Cordoneanu, C. M. *Concertul Enescu.* În : „România musicală“, Bucureşti, An. V, 1894, nr. 6, p. 43.

Serile erau variate ca program și ca ansambluri vocale sau instrumentale, de la solo pian la cvartete. Componenții cvartetului din seara zilei de 7 februarie 1897 au fost : S. Niculescu, M. Beyer, Ch. Niculescu și Al. Stoenescu.

La 14 februarie, cvartetul de salon care a interpretat *Invitația la vals* de Weber — W. P. Popp — a fost alcătuit din : S. Zoty (vioară), Al. Stoenescu (violoncel), C. M. Cordoneanu (flaut) și D-na Roșca (pian). În 21 februarie 1897, în cadrul unei serate, s-au executat *Rapsodiile Române II și III* de Lubicz, *Dans țărănesc* și *Polka-Mazurca de salon* de M. Burada. În sfîrșit, la 28 februarie s-a executat și *Sonata I* pentru pian de O. Spirescu (în stil romantic). La serata din 13 decembrie 1897 și-a dat concursul și pianistul Lubicz, considerat un desăvîrșit muzician, care la rugămintea asistenței a interpretat *Rapsodiile Române nr. 1 și 3.*

În 1897 se încheagă trioul : C. Flesch — vioară, D. Dinicu — violoncel și Th. Fuchs — pian. Violoncelistul D. Dinicu a oferit publicului bucureștean, la începutul anului 1897, mai multe concerte camerale, beneficiind de concursul lui : D. Dinicu (pian), R. Hartzer (vioară), G. A. Dinicu (vioară) și Fr. Löbel (violă). Recitalul lui Dinicu din ianuarie 1897 a fost primit cu îndelungate ovații. S-a cîntat și *Sonata* de B. Marcello. Un recital aplaudat a avut loc la 19 martie 1897, al baritonului Aurel Eliade. La 26 martie 1897 a concertat C. Flesch.

Iașul muzical își etalează virtuțile prin Conservator, Teatrul Național, trupele străine de operă și, în ultimul rînd, viața de concert. Nicidecum nu înseamnă că în fosta capitală a Moldovei pulsul concertant nu bate. Intensitatea sa a fost oscilantă, iar inexistența unei orchestre simfonice stabile a restrîns perimetrul vieții muzicale în general. Constantin Gros și apoi Eduard Caudella au depus eforturi supraomenești pentru a urma pilda Societății Filarmonice din București sau pentru a instaura obiceiul concertelor populare. Recitalurile unor muzicieni ieșeni, profesori și elevi ai conservatorului, turneele străinilor ca și serbările ocazionale de care se îngrijea Teatrul Național — au colorat peisajul muzical. Din categoria acestora am dori să relevăm serbarea festivă a primei aniversări a Unirii, prilej pentru interpretarea unor piese muzicale și a unui *Imn Național* [57].

Cu ocazia deschiderii Universității, la 26 octombrie 1861, în cadrul unei serbări s-au executat de către orchestra Teatrului Național o *Mare uvertură* pe motive de Bellini și *Potpuri naționale* de Gheorghe Burada.

Din aceeași categorie a fost și reprezentația omagială V. Alecsandri, din 5 iunie 1878, cînd s-au interpretat : *Hora* de Ed. Caudella, pentru orchestră, *Cu Ninița în gondoletă*, versuri de V. Alecsandri, muzica de P. Mezzetti, *Potpuriul național Smîrdan-Racova* de Ed. Caudella, inspirat din recentele evenimente eroice ale luptei pentru independență. În cadrul unei reprezentații extraordinare, la 19 aprilie 1879, s-a executat

[57] Burada, Ț. T. *Istoria teatrului în Moldova*, Ediție și studiu introductiv de I. C. Chițimia. București, Edit. Minerva, 1975, p. 417, 422, 575, 581.

de către orchestra elevilor conservatorului, dirijată de Wolmer, *Simfonie* de Haydn.

Mihail şi Teodor Burada apar în faţa publicului cu o anumită periodicitate; astfel, în cadrul concertului dat în sala Teatrului, la 9 martie 1860, s-au prezentat: *Uvertura* de T. Cuza, *Fata regimentului* de Donizetti-Alard, *Rondo rus* de Bériot (T. T. Burada), *Nocturnă* de Döhler, *Casta Diva* de Donizetti — A. Fumagili, *Polca de concert* de Walace, *La Straniera* de Bellini-Talberg, interpretate de Mihail Burada, şi *Uvertura naţională şi Potpuri naţional român* de Gheorghe Burada [58].

Muzicologul Teodor T. Burada concertează ca violonist frecvent, în ţară ca şi peste hotare. Faptul nu trebuie să ne mire. Studiase vioara cu Flechtenmacher şi Hübsch, iar în 1877 absolvă clasa de vioară a lui Delphin Alard a Conservatorului din Paris. Concertează la Roma şi Paris (1889), Praga (1895), într-o serie de localităţi din Turcia, Egipt etc. Frecvent apar în repertoriul său: *Trilul diavolului* de Tartini, *Souvenir de Moscova* de Wieniawski şi *Melodii lăutăreşti* de P. Sarasate [59]. La Iaşi desfăşoară o intensă activitate de concert, îndeosebi în 1884, cînd oferă o serie de recitaluri gratuite, pentru ca publicul să poată avea posibilitate să-şi formeze gustul muzical [60].

Manifestările orchestrale la Iaşi sînt o raritate, deşi încercările au fost frecvente. Din anul 1862 datează ideea înfiinţării unei *Societăţi filarmonice,* care însă va deveni realitate în 1869, la 14 ianuarie, avînd loc concertul inaugural, condus de Constantin Gros. De altfel, în 1864 avusese loc o altă iniţiativă concretizată în *Societatea Harmonia*, a cărei existenţă este neînsemnată. *Societatea filarmonică* se reorganizează în 1870 dar, lipsită de sprijin, de forţe şi de un animator perseverent, se destramă. Renaşte în 1873, dar şi de data aceasta pentru un timp scurt, fără consecinţe substanţiale asupra vieţii muzicale. Mai importantă apare contribuţia conservatorului la susţinerea unor concerte, vocale şi instrumentale. Perioada cea mai fructuoasă este în ultimul deceniu al secolului trecut, cînd la cîrmă se afla Eduard Caudella. Pentru realizarea intenţiilor sale, cere sprijinul ministrului de resort, arătînd că „Iaşul şi specialmente conservatorul de muzică şi declamaţiune din acest oraş n-au avut niciodată un orchestru cum trebuie. Subsemnatul, luînd direcţiunea conservatorului, în primul loc doresc a organiza un orchestru..." [61] Îşi vede dorinţa împlinită în 1894, cînd începe să susţină concerte simfonice avînd repertoriul axat pe creaţii ce cuprind evoluţia artei muzicale de la Haydn la Wagner. Desigur, Caudella nu a fost

---

[58] Burada, T. T. *Cronica muzicală a oraşului Iaşi (1780—1860).* În: „Convorbiri literare", Iaşi, 21, 1888, 12 martie, p. 1101; *Opere*, vol. I, îngr. de ediţie V. Cosma, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, p. 168.

[59] Sîrbu, Gheorghe. *Din activitatea violonistică a lui T. T. Burada.* În: *Scrieri muzicologice*, Iaşi, 1873, p. 11—20.

[60] *Concertele d-lui Burada.* În: „Doina", Bucureşti, An. II, 1895, nr. 40, p. 70.

[61] Pascu, Gheorghe. *100 de ani de la înfiinţarea Conservatorului de muzică „George Enescu" din Iaşi.* Iaşi, 1964, pag. 39.

singur în acțiunea organizării unor concerte simfonice, a beneficiat de concursul profesorilor ieșeni. Meritoriu este și faptul că unul din asemenea concerte, la 8 noiembrie 1895, s-a dat în beneficiul compozitorului Alexandru Flechtenmacher, creatorul vodevilului românesc, aflat într-o cumplită mizerie.

Caudella apare ca dirijor, dar are la activul său și o activitate de violonist concertist, legată de anii consacrării sale. Se știe că și el e discipolul unor iluștri pedagogi : Paul Hette, Hubert Riess, H. Vieuxtemps, L. Massard și D. Alard. Unul dintre concertele sale a avut loc la 14 februarie 1859.

În stagiunea 1879—1880 au vizitat Iașul soprana rusă Sokolova-Runin, violonista austriacă Berio. La concerte au participat ca interpreți : Ed. Caudella, Musicescu, Mezzetti, D-na Barozi-Boscoff, Parini, Benotti, Vasiliu.

Nu ne propunem să facem evidența soliștilor care au vizitat Iașul, dînd recitaluri, inclusiv în saloanele particulare. De la concertele susținute de Giovanni Terranova (1859), violistul F. Schipeck (1868), Henri Bauer, N. I. Voinescu, F. Kletzer, pînă la concertele lui I. Bursuc (1896), violoncelist, elev al lui C. Dimitrescu, mort în floarea vieții, doborît de tuberculoză, o galerie de interpreți au delectat și cultivat amicii muzicii din Iași. Dorim în schimb să subliniem imperativul adînc simțit al sprijinirii și programării creației naționale, după cum se răsfrînge dintr-o cronică scrisă pe marginea concertului Societății Filarmonice din 13 martie 1870 care a programat *Fantezia națională* de Ed. Caudella „...este bine a da locul și cinste unei piese naționale ; căci pînă cînd ele vor fi ignorate, nu vom ajunge să posedăm o muzică clasică, deoarece talentele noastre naționale, menite a ne crea muzica clasică, nu pot să capete curaj"... De notat că anonimul autor al acestor rînduri caută să cîștige de partea sa publicul, deși recunoaște că piesele naționale sînt inferioare celor clasice „...Nu putem saluta îndestul inițiativa luată de onor comitetul aranjator pentru trecerea în program și a unei piese naționale ; admitem că ele nu pot ține concurență cu opurile cele clasice ale marilor maeștri din Franța, Italia, Germania, dar dacă aceste opere n-ar fi superioare muzicii noastre naționale, prea puțin dezvoltată încă, atunci nici n-am avea trebuință de a le mai trece în programele seratelor noastre, pentru că avînd o muzică perfectă a noastră ne-am mîndri cu ea..." [62]

Concertele la Iași urmează un curs normal, zbătîndu-se între aspirație și cruda realitate care nu era prea favorabilă. Mai amintim că în ianuarie 1895 frații Scropan au dat un concert cu concursul lui E. Waldemann, E. Mezzetti, A. Colceag. De notat că la Iași activa *Societatea Simfonia,* înființată în 1894, prezidată de Dr. K. Lippe și dirijată de L. Brill, care-și serbează în 1896 doi ani de activitate printr-un concert. Violoncelistul I. Bursuc, apare într-un concert alături de G. Bellincioni, cîntînd *Dans țărănesc* de C. Dimitrescu.

---

[62] *Comentar*. În : „Curier", Iassi, 1870, nr. 21, 15 martie, p. 2.

La Galaţi se poate identifica o viaţă concertistică întreţinută mai ales de cîntăreţii trupelor lirice aflate în turnee, cît şi de instrumentişti celebri [63]. T. T. Burada concertează în decembrie 1868. Iosif Ivanovici delectează publicul în seri de vară cu muzică de fanfară, lansînd între altele şi renumitul vals *Valurile Dunării*. Şi Anton Szep conduce fanfara la Galaţi în 1882. Portul dunărean atrăgea multe orchestre străine de muzică populară sau uşoară. Au concertat în diverse localuri formaţii româneşti, sîrbeşti, bulgăreşti, greceşti etc. În 1890 se înfiinţează *Societatea muzicală germană „Orpheus"*. Mai concertează aici : Zina de Nori, pianistul Grünfeld, violonistul Toma Micheru, C. Dimitrescu. La Brăila în 1867 exista *Societatea muzicală Muza* (româno-bulgară) ; în 1870 — *Societatea filarmonică Mara* ; în 1871 — corala *Armonia*.

Clujul, la fel ca şi alte oraşe din Transilvania, nu cunoaşte o mişcare concertistică stabilă, dar concertele simfonice nu lipsesc. Organizarea lor şi-o asumă orchestra Teatrului maghiar, conservatorul şi societăţile muzicale. Pe lîngă rolul susţinerii spectacolelor lirice sau a muzicii scrise pentru piesele de teatru, orchestra, nu prea amplă, a teatrului prezenta concerte simfonice.

Dirijori erau în 1859 Iuliu Kaldi şi Eduard Goci, dar după un an acesta îşi dă demisia. Se obişnuia antrenarea muzicii militare în organizarea concertelor. Din seria concertelor din 1859 se poate reţine că la 17 aprilie, a concertat Leopold Auer, copil pe atunci, care avea să devină reputatul violonist şi profesor rus. Probabil, a cîntat *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Bériot [64].

Programele cuprindeau adeseori şi compoziţii ale membrilor orchestrei. În concertul din 5 martie 1865 s-a executat *Uvertura de concert* de concertmaistrul Weixler, iar în 21 decembrie, acelaşi an, *Rapsodia* pentru orchestră de Kaldi. Chiar şi în turneul întreprins la Bucureşti, în 19 şi 22 iulie 1860, orchestra a prezentat două concerte simfonice conduse de Iuliu Kaldi, avînd solişti pe fraţii Francisc şi Carol Doppler, pe soprana Cornelia Creţu-Höllosi, care a executat cîntece populare româneşti, obţinînd un mare succes.

Iuliu Kaldi (1838—1901) a fost o personalitate activă în viaţa muzicală transilvăneană, pînă în 1871, cînd a plecat la Budapesta. A desfăşurat o intensă muncă la Cluj, între 1858—1866, apoi la Arad (1866—1871), unde a organizat o trupă de operă.

Anii 1862—1868 sînt destul de săraci în manifestări orchestrale. Fanfara dirijată de Adalbert Walentin şi orchestra populară dirijată de Ioan Salamon şi Ludovic Pongracz, colaborau la organizarea unor serate, foarte pestriţe ca profil, şi fără pretenţii calitative, chiar dacă figu-

---

[63] Cosma, V. *Teatrul muzical din Galaţi*. Galaţi, 1966, p. 10—25.

[64] Datele privitoare la mişcarea simfonică şi camerală din Cluj le datorăm, în cea mai mare parte, studiilor dactilografiate ale lui Ştefan Lakatos : *Orchestrele simfonice din Cluj pînă în 1920* (Cluj, 1966) şi *Muzica instrumentală la Cluj pînă în anul 1940* (Cluj, 1968).

rau în programe uverturi de Mozart, și Rossini. De reținut că la 28 martie 1866 fanfara a abordat *Preludiul la Lohengrin* de Wagner. Din 1866 la orchestra teatrului revine Ed. Goci și împreună cu celălalt dirijor, Victor Langer, oferă publicului și unele concerte.

Carl Felix Pichler (1833—1876), noul dirijor al teatrului, din 1867 organizează concerte în cadrul *Cercului amatorilor de muzică,* care reunea toate forțele instrumentale locale. În 26 ianuarie 1868, Pichler susține un program cuprinzînd lucrări de popularitate din creația lui Mozart, Berlioz *(Harold în Italia)* și Wagner (uvertura la *Olandezul zburător*). Evenimentul reprezintă de fapt primul concert simfonic la Cluj, în adevăratul sens al cuvîntului. În același an, în cadrul celor șase concerte simfonice, dirijorul prezintă : Beethoven — *Simfoniile V* și *VI*, Schumann — oratoriul *Paradis și Peri,* H. Litolff — *Simfonia Faust.*

Interesante concerte oferă *Asociațiunea Transilvania.* Iată bunăoară programul concertului de la Cluj, din 26 august 1867 [65] : Francisc Lorenzo — *Carnaval de Bucarest* și *Fantezie de concert din Trubadurul* (la pian — Aurelia Popu) ; Verdi — arie din opera *Atilla* (voce Isabela Vasiciu, acompaniată de fanfara militară) ; *Arii române* (Isabela Vasiciu și Mihaela Ferliescu) ; Meyerbeer — *Uvertura Dynorah* (Isabela Vasiciu — pian) ; Bériot — *Concert pentru vioară* și Weiss — *Fantezie din Lucia* (Nicolae Trandafir — vioară), Weber — *Uvertura Freischütz* și (?) *Marșul lui Mihai Eroul* (fanfara militară).

După plecarea lui Pichler, din octombrie 1868, concertele nu mai cunosc aceeași ritmicitate. Manifestările simfonice se răresc și programele abundă în lucrări minore. Astfel concertul de la 27 octombrie 1868, condus de B. Stöger, a cuprins : *Poem simfonic* de M. Mosony, *Variațiuni pentru corn* de Weber și piese de H. Litolff, Sorch, Lachner. Se înregistrează însă și adevărate evenimente muzicale, ca bunăoară la 16 aprilie 1876, cînd se interpretează sub bagheta lui Iacob Jacobi *Recviemul* de Verdi — probabil fragmente — la numai doi ani de la prima audiție mondială. Soliști : Ana Nešvada, Otilia Patachi, Maria Kordi, Gavrilă Valvy și Emeric Szabo.

Nivelul artistic oscilează de la un concert la altul, orchestra teatrului nedepășind circa 25 de componenți. Slăbirea pulsului în acest domeniu are consecințe negative : manifestări rare, slabe și improvizate.

Franz Lehar apare la Cluj în calitate de dirijor al fanfarei cînd prezintă la 10 octombrie 1878, un program destul de pretențios ca : Beethoven — Uvertura *Prometeu,* Meyerbeer — Fantezie pe motive din *Hughenoții.*

Un eveniment în viața de concert a Clujului a avut loc la 14 martie 1879, cînd s-a prezentat, în onoarea lui Liszt, care concerta în Cluj, un program festiv cuprinzînd finalul *Simfoniei în do major* de Schubert și fragmente din *Legenda Elisabetană* de Liszt, dirijor Iacob Iacobi. Presa clujeană a criticat nivelul scăzut al interpretării ultimei

---

[65] „Albina", Viena, 1867, nr. 98, 3 sept., p. 1—3.

lucrări, dînd nereuşitei amploarea unui adevărat eşec [66]. Explicaţia insuccesului trebuie pusă pe seama dificultăţilor tehnice ale partiturii, care depăşeau posibilităţile locale.

Teatrul nu mai organizează concerte după 1880. Şi această atribuţie revine în cele din urmă conservatorului, care susţine cîteva manifestări la intervale foarte mari. Sub conducerea profesorului George Suck, o orchestră mică prezintă tineretului, la începutul deceniului al şaptelea, cîteva concerte, în care ponderea o deţin uverturile. Greutăţile multiple ce condiţionează iniţierea unui concert, atunci cînd se merge pe factorul improvizat, frînează elanul multor muzicieni clujeni, profesori ai conservatorului, care nu rămîn nepăsători văzînd apatia ce domneşte în această direcţie. Astfel, în raportul de activitate al conservatorului pe anul 1877, fiind director J. B. Oberti, se spune : „Comitetul a făcut tot posibilul pentru menţinerea şi activarea muzicii simfonice. Cu toate acestea, strădaniile noastre au rămas zadarnice, căci — durere — simfonismul este şi acum în criză“ [67]. Orchestra şi corul conservatorului dau anual cîte unul sau chiar patru concerte, ponderea deţinînd-o piese simfonice miniaturale, accesibile atît orchestrei, cît şi publicului.

Venirea la conducerea instituţiei de învăţămînt a lui Farkas Edmund (1851—1912) produce un adevărat reviriment în domeniul concertistic. Muzician înzestrat, cu evidente preocupări componistice, Farkas îşi polarizează efortul înspre alcătuirea unei formaţii, motivînd aceasta — după cum reiese din Anuarul Conservatorului din 1882 — „...am urmărit scopul de a oferi întregului public al oraşului nostru prilejul de a asculta concerte simfonice“ [68]. Desigur, Farkaş E. a pornit cu entuziasm la reanimarea concertelor, fiind direct interesat, deoarece aproape fiecare program cuprindea şi o compoziţie proprie. Pentru a putea avea o imagine asupra configuraţiei repertoriului din această perioadă, dăm la întîmplare programul din 19 noiembrie 1882 : Mendelssohn-Bartholdy — *Uvertura „Frumoasa Melusina“*, E. Farkaş — *Cîntec de seară*, Fr. Liszt — *Mignon* (voce şi orchestră), Beethoven — *Simfonia V*. Deci, un program variat, suficient de omogen, şi programul din 21 iunie 1885 : Bizet — arie din *Carmen*, Mendelssohn-Bartholdy —

---

[66] Samoil Brassai, în articolul *Mărunţişuri despre marea zi a lui Magyar Polgar*, Cluj, 19 martie 1879, scria : „Ideala Sfînta Elisabeta a lui Liszt a fost crucificată la Cluj, a fost torturată, iar el a trebuit să privească aceste chinuri şi să audă geamătul ei de moarte — şi încă de două ori la rînd : o dată la repetiţia generală şi o dată la spectacol“. Îşi încheie astfel articolul foarte critic şi spiritual : „Iar noi făgăduim solemn că dacă vom mai avea vreodată drept oaspete un mare artist — nu vom interpreta, în auzul lui, compoziţiile sale. Căci într-adevăr, uneori „il n'y a qu'un pas pînă la ridicol“. Vezi, St. Lakatos, *Orchestrele simfonice la Cluj*, op. cit., pag. 27.

[67] Idem, p. 43.

[68] Idem, p. 46.

Concertul pentru vioară și orchestră, E. Farkaș *Balada*, Beethoven — *Concert pentru pian și orchestră în do major*.

Organizarea unui concert presupunea în mod obligator colaborarea tuturor factorilor muzicali din localitate. Bunăoară, orchestra conservatorului apela la suflătorii teatrului sau ai fanfarei militare. Unirea tuturor muzicienilor instrumentiști într-o orchestră de sine stătătoare era visul lui Farkaș, din păcate realizat doar parțial. Numărul concertelor sporește din anul 1884, ajungînd la 2—3 pe an. În 1887 s-a reluat oratoriul *Paradis și Peri* de Schumann. Piesele vocal-simfonice au devenit frecvente ; după doi ani se interpretează *Stabat Mater* de Dvorak.

La 1890 conservatorul dispune numai de o orchestră de cameră. Structura acestei formații a determinat reprofilarea programelor : vor predomina iarăși piesele miniaturale. Se depun eforturi pentru a o completa, publicul sprijinind nobila acțiune a directorului conservatorului și a dirijorului orchestrei. Programele erau foarte eterogene, alăturînd stiluri și creatori prea diferențiați într-o diagramă valorică. Aproape orice program s-ar invoca ar demonstra asertiunea. Bunăoară, concertul din 14 februarie 1892 : F. Gal — *Serenadă uvertură*, R. Fuchs — *Serenadă*, Volkmann — *Serenadă în do major*. Iată și programul din 31 octombrie 1897 : I. Major — *Suită*, Meyerbeer — *Cavatina din Robert Diavolul*, F. Gal — *Ideal, poem simfonic*, A. Thomas — *Arie*, E. Bartay — *Moartea eroului*, poem simfonic, G. Verdi — *Arie din Traviata* și Liszt — *Rapsodie ungară*. Mai judicios pare întocmit concertul din 20 martie 1898 : Mendelssohn-Bartholdy — *Uvertura Melusina*, Grieg — *Suita op. 46*, Beethoven — *Simfonia II*.

În acest mod, în ultimele două decenii ale secolului trecut, cu intermitențe, Clujul cunoaște manifestări concertistice, fără a dispune însă de o formație permanentă, cu un profil precis conturat. Și aici, lipsa sprijinului material a frînat entuziasmul și năzuințele muzicienilor.

Admiratorii muzicii smfonice nu aveau motive să fie prea încîntați de manifestările aproape incidentale sau în tot cazul neperiodice și de relativă ținută artistică, ceea ce i-a determinat, avînd și exemple în alte centre, să obțină întemeierea unui colectiv simfonic. În fruntea acestei acțiuni s-a aflat S. Brassai și Gavrilă Nagy — violonist diletant, care lansează noi apeluri în 1887, și la sfîrșitul anului 1890, pentru unirea tuturor instrumentiștilor într-o orchestră stabilă. E. Farkaș se opune, văzîndu-și periclitată autoritatea ; totuși în 1881 se pun bazele *Societății Filarmonice*, concretizată în cîteva concerte, conduse de Ludovic Serly, dar greutățile o strivesc. Renaște în 1895 iarăși pentru o foarte scurtă vreme. Astfel, *Societatea Filarmonică* din Cluj, organizată de S. Brassai, a fost mai degrabă un deziderat decît o întreprindere solidă.

În 1887 Brassai devine animatorul înființării *Reuniunii Muzicale* din Cluj, cu scopul cultivării muzicii simfonice și de cameră. Prin 1892—1893 au avut loc cîteva concerte dar reuniunea n-a excelat printr-o bogată activitate, prin 1895, devenind ca și inexistentă [69].

---

[69] Lakatos, Șt. *Istoria Reuniunii muzicale din Cluj*, Cluj, 1965, p. 3—10.

Și în privința muzicii de cameră Clujul înregistrează unele progrese într-o mișcare intermitentă. În 1859 exista un cvartet al *Cercului muzical casnic (Hazi Zenekör),* datînd din 1841, animat de Carol Mátéfy și Franz Klominek, excelînd în lucrări de clasicii vienezi. Dar concertele sînt foarte rare. Cel mai cîntat era Beethoven. La 27 octombrie 1867 au executat un cvartet pentru coarde de Haydn : interpreți, C. Mátéfy, Ludovic Demejen, Nicolae Trandafir și Paul Bodor. O mică înviorare se produce în anul șederii la Cluj a lui C. F. Pichler, dirijor și pianist, care la 7 aprilie 1868 cîntă în public *Sonata lunii* de Beethoven. La 16 octombrie 1869 a răsunat la Cluj *Cvintetul cu pian op. 44* de Schumann.

Un nou cvartet se afirmă în 1869 — Ioan Kovács, Nicolae Trandafir. Augustin Watterfliet și Iuliu Horvát. Activă în muzica de cameră era și pianista Luiza Schell, căsătorită cu Pichler. Cercul casnic muzical se integrează în cadrul conservatorului, ceea ce practic înseamnă că în 1870 se autodesființează.

Cvartetul era un ansamblu îndrăgit la Cluj, dovadă formația lui Gabriel Nagy, Ioan Salamon, Ioan Oberti și Coloman Dobokay, închegată în 1877. Manifestările acestora aveau loc arareori într-un cadru public, ei cîntau în case particulare, făcînd muzica de plăcere. În 1878 ființau două ansambluri de cvartete la Cluj : unul condus de Gabriel Nagy, violonist amator, și altul de Ioan Oberti. În 1879, cînd Liszt s-a aflat la Cluj. a participat alături de cvartetul lui G. Nagy la interpretarea *Divertismentului* cu pian de Schubert.

Edmund Farkaș, devenit în 1880 director al conservatorului, încurajează muzica de cameră, organizînd circa patru concerte anual, la care erau invitați cvartetul lui G. Nagy, dar mai ales cvartetul lui Coloman Kovaci, și cvartetul lui Ioan Farkaș. Repertoriul rulat în serile camerale de cvartet demonstrează că cei mai cîntați erau Beethoven, Haydn, Mozart, Mendelssohn, Schumann, Schubert, Brahms, Saint-Saëns, Goldmarck, Volkmann, Spohr, Anslow, Rubinstein.

Un concert cameral a fost organizat la 24 februarie 1887, în sala Redutei de către tineretul român, la care a participat Iacob Mureșianu, interpretînd compoziții proprii : „preludii, hore, doine, melodii naționale și a Ciobanului“ [70]. S-au mai cîntat *Rapsodia română op. 13* de Sipoș, executată de Ana Popp, Flondor — *Cîntec vînătoresc,* Vorobchievici — *Senin și furtună.* 60 perechi au jucat *Ardeleana* și *Romanul...* La concert a asistat și E. Farkaș, admirator al compozitorului blăjean, care l-a felicitat pentru piesele destinate pianului, grefate pe melosul popular românesc [71]. Concertul făcea parte dintr-o serie începută încă în 1883, cînd I. Mureșianu împreună cu Sevastia, sora sa și fratele său,

[70] Ciotulu. *Cronica. Concertul și Balul român din Cluj.* În : „Amicul familiei“, Gherla, 1877, nr. 5, p. 71.

[71] Lakatos, Ștefan. *Muzica instrumentală la Cluj pînă în 1940,* op. cit., p. 23

baritonul. Traian Mureşianu, posesor al unei frumoase voci, colinda oraşele Transilvaniei, purtînd farmecul cîntecului popular [72].

Interpreţii străini nu au ocolit Clujul. Dimpotrivă. Dintre aceştia reţinem concertele violonistului maghiar Ed. Remény la Cluj, în iulie 1860. În concertul următor, la rugămintea publicului, a inclus în programul său şi melodii româneşti. Iată ce se scria în legătură cu acest concert în ziarul „Pesti Napló" : „...seara, teatrul a fost atît de plin, cum nu-şi amintea nimeni să-l mai fi văzut vreodată. Iar cînd au izbucnit tonurile melancolice, în care se zbuciuma durerea unui mileniu şi nesiguranţa unui viitor îndoielnic, dar şi visul treaz al acestuia, strigătele de simpatie : „trăiască românii" nu mai voiau să înceteze pe buzele maghiarilor..." [73]

În 1863, pianistul Rudolf Wilmers, care vizitează şi Bucureştii, are un recital, în care figura *Sonata quasi una fantasia, op. 27* de Beethoven. În 1874 şi 1879, Cvartetul Florentin, condus de Jean Becker, vizitează oraşele româneşti (Enrico Massi, L. Chiostria, F. Hilpert). La Cluj oferă un program interesant ; la 10 februarie : Haydn — *Cvartetul op. 74, în sol minor ;* Cherubini — *Cvartetul pentru coarde, Scherzo-ul ;* Beethoven — *Cvartetul op. 59, nr. 1.* La 28 martie 1892, turneul violonistului Eugen Hubay ; 16 iunie 1893, cvartetul rus ; revine în aprilie 1894.

O activitate concertistică susţinută se înregistrează la Braşov : capela oraşului, dirijată de Franz Weywar şi Johann Mislivecek, apoi de Michael Zimmermann, are o activitate constantă. În 1869 vechea orchestră orăşenească, capela, se reorganizează sub direcţia lui Anton Brander. În perioada 1878—1893, numărul concertelor creşte, ajungînd să prezinte anual în medie cîte şase. Însuşi repertoriul probează maturitatea orchestrei : Wagner, Beethoven — *Simfonia IX.* Anton Brander, muzician complex, a reuşit să facă din formaţia Societăţii filarmonice un colectiv reputat, pe care l-a condus pînă în 1900. Cu orchestra sa, alcătuită din 42 de instrumentişti, Brander întreprinde în 1880 un turneu la Bucureşti, în program figurînd lucrări de Wagner, Boccherini, Haydn, Saint-Saëns, Beethoven (Simfoniile II şi V), care s-au bucurat de o primire favorabilă. Revine la Bucureşti în aprilie 1889, în 1896, cînd include în program piese româneşti, avînd ca solist al concertului orchestrei braşovene pe violonistul Hubermann [74], în 1897, cînd dirijează societatea *Liedertafel* cu prilejul inaugurării sălii sale, apoi în 1898.

Dintre soliştii care au colaborat cu Brander şi orchestra sa amintim : 1878, Katerschafka, violoncelist ; 1881 — violonistul Löbel ; vio-

---

[72] Merişescu, Gheorghe. *Iacob Mureşianu.* Bucureşti, Edit. muzicală, 1966, p. 65.

[73] Arvay, Arpàd. *Pilda precursorilor.* Bucureşti, Edit. Kriterion, 1975, p 225—226.

[74] *Mersul muzicei peste Carpaţi.* În : „România musicală", 1898, nr. 2, p. 15.

lonistul Max Krause concertează permanent în perioada 1882—1914 ; pianistul Rudolf Lassel și soprana Berta Reisenberger în 1884 ; pianistul Geza Zichy și violonista Olga Grigorovicz în 1885 ; violoncelistul K. Pische în 1886 ; pianista Irene Luz în 1887 ; violonista Irene Brennerberg în 1890 ; violoncelistul Carol Klein în 1896 [75].

Dinamismul vieții concertistice brașovene rezultă din suprapunerea, împletirea sau cooperarea factorilor de inițiativă ; în primul rînd capella orășenească, spectacolele de operă și operetă, apoi *Kronstädter Männergesangverein, Kronstädter Liedertafel, Reuniunea română de cîntări, Reuniunea ungară,* concertele fanfarelor militare, concertele religioase, recitalurile de orgă din Biserica Neagră, turneele soliștilor străini. Reconstituirea exactă a diagramei vieții muzicale, întreprindere anevoioasă dar posibilă, ar demonstra o bogată activitate, deși inegală valoric și cu discontinuități. Spicuim cîteva momente din șiragul producțiilor concertante, spre a ilustra anumite componente tip [76].

În cadrul concertului prilejuit de sărbătorirea lui Schiller, în noiembrie 1859, dirijat de Ignaz Hajek, susținut de Reuniunea de cîntări și fanfara contelui Walmoden G, s-au executat : Mendelssohn — *Uvertura Hebridele,* Schubert — *Ditirambe,* solistă M. Bauer, Beethoven — *Simfonia IX* — finalul. Lina Mislivecek, fiica dirijorului brașovean, apare frecvent în concerte. În septembrie 1859, L. Wiest susține un concert la care execută arii românești.

Adeseori își vor da concursul și alți muzicieni. Bunăoară, în noiembrie 1860, cîntăreții Warner și Orendi, pianistul Karl Weiwar. În programul violonistei Amalia Friedrich, septembrie 1860, acompaniată de Heinrich Mauss, a figurat piesa *Adieu Roumania.* La festivitățile I. Honterus din anul 1861 s-a executat *Jertfa de dimineață,* cantată din cartea de cîntece Honterus. *Melodii populare românești* a interpretat pianista Alfonsine Weiss în octombrie 1861. Piese de C. Miculi au fost incluse în concertul dat în cinstea Mitropolitului Andrei Șaguna, la 28 octombrie 1861. Violonistul Hermann Nosek prezintă un recital în martie 1862. Elise Circa își începe activitatea concertistică la Brașov. Cîntăreața Crescence, în iulie 1863 interpretează cîntece românești. Pianista Louise Schuller, în septembrie 1863, interpretează *Carnaval din București.* R. Wilmers concertează și la Brașov. Carl Tausig, pianist, apare în fața brașovenilor în aprilie 1865. E. Remény include în programul concertului din Brașov și piesa Peste Mureș, peste Criș *(Repülj fecskem),* bazată pe melodii românești. Brașovul este vizitat în 1866 de Johann Strauss cu orchestra sa și de Ioan Salamon, un bun cunoscător al muzicii populare românești. În august 1868, L. Wiest, secondat de doi dintre fiii săi, prezintă un concert la Brașov, avînd programul în bună parte axat pe compoziții proprii : *Fantezie din opera Hughenoții,*

---

[75] Date oferite de Gemma Zinveliu.

[76] Majoritatea informațiilor le datorăm lucrării : Zinveliu, Gemma. *Bibliografia ziarului „Kronstädter Zeitung"*. Brașov, 1974, exemplar dactilografiat.

Piatra fericită, *Dulce suferință*, *Destul, destul, ajunge*, *Ploaia*, potpuri de cîntece românești, *Concert trio* pentru viori. Au mai concertat la Brașov : H. Keten (1868), David Popper (1876), Sofia Menter, Cvartetul Rosé (1890) [77]. La întreținerea vieții de cameră a contribuit și R. Lassel, îndeosebi în jurul anului 1880 [78].



Violonista Eliza Circa.

Am putea continua indicarea unor manifestări asemănătoare. Evenimentele muzicale reale erau însă rare, din categoria acestora fără îndoială făcînd parte concertele lui J. Brahms, J. Joachim [79]. De fapt, turneul a cuprins orașele : Timișoara, Arad, Sighișoara, Brașov, Sibiu

[77] Unii soliști ne-au fost comunicați de G. Zinveliu.

[78] Bickerich, V. *Viața de concert la Brașov*. Text dactilografiat, bibl. Biserica Neagră.

[79] Bickerich, Viktor — Petri, Norbert. *Johannes Brahms în Transilvania. O informare pe bază de documente*. În : *Studii de muzicologie*, vol. VI, București, Edit. muzicală, 1970, p. 259—281.

şi Cluj, în septembrie 1879, avînd în program : Beethoven — *Sonata în sol major op. 30*, Bach — *Ciacona pentru vioară*, Gluck — *Gavotă*, Scarlatti — *Capricii pentru pian*, Spohr — *Adagio pentru vioară*, Schubert — *Andante, Scherzo, Marş pentru pian*, Brahms — *Concert pentru vioară*, dedicat lui Joachim. Un alt program : Schumann : *Phantasiestücke (la minor) pentru vioară şi pian*, Brahms : *Variaţiuni, Scherzo pentru pian*, Tartini : *Sonată*, Bach : *Adagio, Fuga, Gigue pentru pian*, Beethoven — *Romanţa în fa major pentru vioară*, Schumann : *Novelete pentru pian* şi Mendelssohn : *Concert pentru vioară*.

Cum era de aşteptat, turneul a constituit un triumf, ovaţiile nu mai conteneau după fiecare piesă. Presa a reflectat cu lux de amănunte fiecare moment legat de prezenţa celebrilor muzicieni în Banat şi Transilvania. Au fost invitaţi şi la Lugoj dar, din lipsă de timp, nu s-au putut duce. „Gazeta Transilvaniei“ (nr. 72, 9/21, sept. 1879), la *Diverse* relatează interesul lui Brahms pentru muzica românească : „La ovaţiunea ce s-a făcut la Braşov artiştilor Brahms şi Joachim au luat parte reprezentanţi de ai tuturor reuniunilor de cîntări din localitate, săseşti, româneşti şi maghiari. Cu plăcere am aflat de la numiţii artişti că în timpul şederii lor în oraşul nostru s-au interesat foarte mult de muzica românească. Pînă tîrziu în noapte lăutarii cei mai de frunte de aici au trebuit să le cînte a Ciobanului şi alte jocuri şi melodii romîne. D. Johannes Brahms, care trece astăzi de cel mai mare compozitor, a exprimat faţă de directorul capelei orăşeneşti de aici dorinţa ca să-i împărtăşească piesele cele mai alese romîne ce le posedă. Capela a şi executat, cu ocaziunea banchetului, după concert mai multe piese române, între care şi un potpuri prea frumos, cari au fost ascultate de către artişti cu mare atenţiune“ [80]. Ar fi fost interesant să cunoaştem ce melodii româneşti au auzit cu acel prilej Brahms şi Joachim, pentru că am deduce şi ce repertoriu românesc cultiva capela oraşului Braşov (sau poate o altă formaţie ?). Dacă într-adevăr capela a executat potpuri de melodii româneşti, înseamnă că A. Brander, dirijorul, avea asemenea piese în repertoriu. Dar oare în celelalte oraşe incluse în itinerarul concertant nu au venit în contact cu muzica populară românească ?

Dar ce era capela şi care erau atribuţiile sale ? Alcătuită în 1867 din 12 instrumentişti care cîntau în timpul serviciului religios, dădeau serenade la notabilităţile oraşului la Anul nou, în zilele onomastice şi sărbători familiale, asigurau muzica la diferite festivităţi, baluri, participa la spectacolele de teatru şi sîmbăta oferea concerte. Instrumentiştii cu experienţă aveau obligaţia instruirii tinerilor. Notele şi le copiau singuri, iar repetiţiile, din lipsa sălii proprii, aveau loc adeseori la locuinţa dirijorului [81]. Evident că în aceste condiţii era destul de greu ca orche-

---

[80] Bickerich, V. — Petri, N., op. cit., p. 274.

[81] Un prieten al muzicii. *Die Stadtische Musikkapelle in Kronstadt*. In : „Kronstädter Zeitung“, Braşov, A. 19, 1867, v. IV, p. 189, şi Dirijorul orchestrei. *Entgegung auf den Artikel die Städt Kapeller der Kronstädter Zeitung um 1 IV 1867*. In : K.Z., Br. op. cit., 6. IV, p. 201 (cf. Zinveliu, G. op. cit., p. 13).

stra să atingă performanțe artistice de clasă. În timpul conducerii capelei de către A. Brander, lucrurile s-au schimbat în bine, concertele orchestrei fiind de bună calitate.

La Sibiu, *Asociația filarmonică* întreține o susținută activitate muzicală, inclusiv concertistică. Promotor a fost Frantisek Sedlacek. Manifestările se perindă una după alta, oferind o mare diversitate. Predominau concertele mixte, la care participau formații corale, instrumentiști și recitatori. Un asemenea concert a condus Dimitrie Cunțan la 30 septembrie 1868. Capela din Sibiu a fost dirijată pînă în 1873 de Haag, iar apoi de E. Berger.

La sărbătorile *Astrei* din 1892 au participat Reuniunea din Sibiu, orchestra orașului și corul din Chizătău, care au susținut un concert în care predominau piese românești : *Marșul lui Mihai Viteazul* (orchestra), St. Nosievici : *Tatarul* (cor) ; Rossini : *Uvertura Semiramida* (orchestră) ; G. Musicescu : *Zis-a badea* și C. Porumbescu : *Arcașul lui Ștefan Vodă* (cor) : P. Herman : *Melodii românești* (orchestră) ; Musicescu : *Răsai lună, Baba și moșneagul ;* Weber : *Fantezie din Freischütz* (orchestră) ; *Junimea parisiană* (cor) ; Ivanovici : *Inima mea pentru a ta* (vals — orchestră) ; N. Popovici : *Hora dobrogeană* (cor) ; P. Herman : *Sunete române* (orchestră). După moartea lui Hermann Bönike în 1879, în fruntea *Reuniunii săsești „Hermannstädter Musikverein“*, care-și continuă activitatea începută cu decenii în urmă, se află Jan Levoslav Bella (1843—1936), de numele căruia este legată o lungă perioadă de înflorire a vieții muzicale sibiene, încă din 1871. În chiar anul următor stabilirii sale în Transilvania dirijează oratoriul *Paulus* de Mendelssohn-Bartholdy, și apoi *Recviemul german* de Brahms.

Jan L. Bella, organist, dirijor și compozitor, prezintă în concerte numeroase lucrări clasice și romantice, inclusiv de compozitori germani tineri, ca Richard Strauss. Inițiază manifestări corale (dispune de un cor alcătuit din aproape 130 de membri), vocal-simfonice, de cameră. Abordează și genul operei. Treptat își asumă rolul de mecena al vieții muzicale din Sibiu, unde inițiază forme de instruire muzicală. Va fi numit dirijor și la corul bărbătesc al *Societății „Harmonia“*. Întreține legături de colaborare cu dirijorul Reuniunii române, G. Dima, pe care-l apreciază în mod deosebit. J. L. Bella se manifestă și pe tărîmul compoziției și al îndrumării opiniei muzicale, prin articole.

Viața muzicală era cam aceeași în orașe, datorită condițiilor comune, circulației partiturilor ca și a soliștilor. Pianistul vienez R. Wilmers concertează și la Sibiu, la 9 octombrie 1863, avînd în program piese de Chopin, Mendelssohn și compoziții proprii. În iunie 1864 flautistul A. Tershak își dă concursul la Sibiu, în cadrul unor concerte organizate de trupa Eduard Reimann ; participă și fanfara locală, dirijată de Oslilo. În noiembrie 1864 concertează la Sibiu, Sofia și Friedrich Raczeck. Carl Tausing concertează la Sibiu în martie 1865. În program : Händel, Liszt, Chopin, Rubinstein. Virtuozul din caval Ioan Țeușan, în concertul din 4 iunie 1866, cîntă și piesa *Păstorul român din Valea Hațegului.*

La 20 decembrie 1870, Josif Klement, directorul trupei teatrale-muzicale, organizează un concert cuprinzînd, între altele, Mozart : *Uvertura la „Flautul fermecat"*. La Sebeș au concertat : Cvartetul feminin suedez (1876), violoncelistul D. Popper și pianista Sofia Menter (1877), cvartetul vocal italian (1877) și cvartetul de coarde florentin (1879).

La Arad se constituie, în 1883, *Secția muzicală a societății Kölcsey*, reunind forțele instrumentale locale sub conducerea lui Iacobb Hölsy. Astfel, orchestra formată din 31 de instrumentiști oferă publicului în anul constituirii șase concerte, în programele cărora figurau : Bach, Händel, Beethoven, Boccherini, Ceaikovski, Dvorak, Grieg. Incendiul care a mistuit teatrul i-a determinat pe mulți instrumentiști să părăsească Aradul, ceea ce a avut repercusiuni negative asupra orchestrei simfonice. În 1889 se pun bazele *Asociației orchestrei de coarde din Arad*, avîndu-l dirijor tot pe I. Hölsy.

Un adevărat eveniment are loc la Arad la 6 octombrie 1890, cînd se execută *Recviemul* de Mozart. Succesul dă noi elanuri susținătorilor muzicii. Consecința : înființarea la 23 noiembrie 1890 a *Asociației Filarmonice din Arad*, care dispunea de cor și orchestră. Programul concertului inaugural : Weber — *Uvertura Euryanthe*, Haydn : *Simfonia Militara* și Mendelssohn — actul I, *Loreley*. Dificultățile pricinuite de absența multor coriști îi obligă pe conducătorii Societății Filarmonica în 1893 să renunțe la formația corală. O frumoasă activitate înregistrează orchestra în 1898, avînd în componența sa 66 de instrumentiști.

Programul concertului din 29 iunie 1898 demonstrează un nivel ridicat : Mendelssohn — *Simfonia Scoțiana* ; Brahms — *Dansuri ungare* ; Weber — *Uvertura Freischütz* și Schubert — *Allmacht* pentru cor și orchestră [82].

La 2 februarie 1897, trupa tinerilor români arădeni organizează un concert urmat de bal, avînd în program coruri de C. Porumbescu, arii din opere — solistă Anetta Bohățiel, la pian Delia Marinescu [83].

Mai reținem numele muzicienilor-dirijori Alfred Novac — conducător al orchestrei orășenești din Sibiu în 1896 — Iosif Ferdinand Macalik, ce a activat la Sibiu, Oradea, Alba-Iulia.

La Cernăuți, în saloanele lui Victor Sbârcea s-au dat numeroase concerte între 1874—1885, avîndu-l, printre invitați, în concertul înființării, și pe C. Miculi.

Muzica instrumentală și vocal-instrumentală a găsit în Timișoara un climat favorabil, iubitorii onorînd prin prezența lor manifestările organizate. Spectacolele teatrale și de operă constituiau punctul de atracție, dar și concertele erau prețuite. Mihai Jaborski, violonist, continuă să apară pe podiumul de concert în 1859, ca și flautistul Terschak. Concertează copilul Leopold Auer. Ludovic Wiest întreprinde în 1860 un

---

[82] Comănescu-Fatyol, Voichița. *Contribuție la o monografie a vieții muzicale a Aradului*. Arad, Ex. dactilografiat.

[83] „Tribuna Poporului", 1897, nr. 11, 2 febr., p. 54. (Comunicat de N. Nedelcu.)

turneu la Timişoara — în program şi o *Arie* de Bach. Îl urmează pianistul rus Nikolai Dimitriev. Pentru anul 1862, putem remarca muzicienii : Jaborski, Wilmers și Ketten Henri, copil de 14 ani, care a inclus în cele trei recitaluri piese de : Hummel : *Mare concert în mi major ;* Liszt : *Rapsodie ungară,* Litolff : *Scherzo ;* Chopin : *Impromptu ;* Liszt : *Tarantella.* E. Remény și C. Tausig dețin capul de afiş al virtuozilor anului 1864. Acesta din urmă a cîntat *Concertul nr. 1 pentru pian* de Beethoven, la 14 decembrie (fără orchestră). Pianistul M. Pfeiffer concertează în 1866.

În două concerte din octombrie 1867 au apărut nume de rezonanță in arta interpretativă : cîntăreața Adelina Patti, violonistul Leopold Auer, pianistul Wilmers și celistul David Popper [84]. Iată programul primului concert : Beethoven — *Sonata* Kreutzer (Auer-Wilmers) ; Bellini — *Arie* (Patti) ; Spohr — *Andante* și Popper — *Papillon* (Popper) ; Spohr — *Adagio* și Paganini — *Capriccio* (Auer) ; Paganini — *Vocalize de bravură* (Patti), Wilmers — *Parafraze maghiare op. 107 ;* Auber — *Aria* (Patti) ; Ernst — *Melodii maghiare* (Auer). Pentru 1868 reținem recitalul lui Kontski și concertul dirijat de Fr. Limmer, vocal-instrumental. În 1869 — din nou R. Wilmers și E. Remény, acesta din urmă în *Concertul pentru vioară și orchestră* de Mendelssohn.

Clarinetistul Iacob Nagy, în concertul său dat în 1870, a executat, îmbrăcat în costum național românesc, melodii populare românești, care s-au bucurat de mare răsunet. Pianista Menter Sofia concertează în 1870. L. Bakodi dirijează orchestra de amatori avînd un program eterogen. Mauriciu Pfeiffer dirijează *Stabat Mater* de Pergolesi.

Reuniunile române din Banat vor întreprinde repetate turnee, manifestîndu-se la Timișoara, unde intelectualii români organizau concerte. Un asemenea concert a avut loc în 1866 cu participarea corurilor românești de la Lugoj și Chizătău. Iată programul complet al concertului din 1868 : *Deșteaptă-te române,* interpretat de corul din Chizătău, dirijat de Trifu Sepețian ; Chopin : *Fantezie impromptu pentru două piane* — soliste Ghizela și Natalia Bogdan ; *Ca un glob de aur,* cor ; *Românul de sub munte,* potpuriu de melodii românești, la pian Sofia Rădulescu-Vlad ; *Potpuriu* de arii românești, la vioară Ivonne Sepețian ; *Eu vream odată,* cor [85].

Evenimentul anului 1871 a fost înființarea *Societății Filarmonica,* avîndu-i dirijori pe Henric Weidt și Wilhelm Speer. Menirea societății era, în principal, organizarea concertelor prin antrenarea forțelor locale ca și prin invitarea muzicienilor străini. La primul concert, orchestra Teatrului și-a dat concursul, iar la al doilea, orchestra din Arad, dirijată de I. Pichler. Printre animatorii vieții de concert : Iacob Nagy. În cadrul Filarmonicii se dă un program al Reuniunii române, în 1872. Apar : pianista Livia Pascu — cîntă Beethoven : *Sonata în do diez mi-*

---

[84] Braun, Deszö. *Bánsagi Rapszódia.* Timişoara, p. 107. Principalele date despre viața muzicală a Timișoarei le datorăm acestei lucrări.

[85] Sepețian, Sever. *Corul de la Chizătău.* 1857—1957. București, Edit. didactică, 1957, p. 37 ; Braun, D., op. cit., p. 117.

nor; cîntăreața Viorica Șerban: *Nu disperați*, versuri de I. Vulcan; cîntăreața Isabela Vasica: *Doi ochi* de G. Ventura și altele. Sofia Menter și D. Popper dau în martie 1873 două concerte foarte bogate în piese. Apoi vine pianistul H. Ketten. Dirijorii filarmonicii sînt W. Speer și M. Novacek. În 1874, I. Novacek are un recital de pian cu piese de Liszt, Bach, Stradella, Mendelssohn. Mereu se manifestă în public muzicienii locali: Maria Pohle, Edmund Gerger și Wilhelm Speer. Se organizează un concert festiv Johann Strauss. Are loc turneul cvartetului florentin. M. Novacek dirijează un concert coral-cameral avînd piese de: Palestrina — *Missa Papae Marcelli*; Ph. E. Bach — *Sonata în la major*; J. S. Bach: Piese (?); Boccherini: *Cvintetul cu pian*; Brahms: *Sextet.*

Filarmonica îl sărbătorește, în 1875, pe Jaborski la ai săi cincizeci de ani de carieră artistică. Printre muzicienii străini care se prezintă la Timișoara a fost și J. Helmesberger. În 1876 Mihai Huber și fiul său Carol colaborează cu I. Hubay în diferite concerte, cu programe variate, de mare audiență. Anul 1877 a fost generos cu soliștii: cîntăreața Aglaia Orgeni, violista Berta Haft, pianista Vera Timonoff, și celebrii violoniști Don Pablo de Sarasate și Henri Wieniawski. Programul lui Sarasate a constat din: Beethoven — *Sonata op. 47*; Raff — *Preludiu din Suita în re minor*; Wieniawski — *Melodii rusești.* A concertat împreună cu pianistul Door. Iată și programul concertului lui H. Wieniawski: Beethoven — *Romanță în fa major*; Schumann — *Andante și variațiuni*; Bach — *Preludii*; Ernst — *Cîntece maghiare.* A fost acompaniat de W. Deutsch. În aceeași stagiune s-a executat *Recviemul* de Verdi, cu concursul soliștilor italieni: Berta Gester, Eugenie Pavrini, Carlo Zobelli și A. Acina. S-a cîntat cu acompaniamentul de pian al lui Emil Weber. Dintre evenimentele concertante ale anului 1879: notăm cvartetul florentin (5 martie), Franz Liedel (6 aprilie), și, în 18 octombrie, Carol Huber. Memorabil a rămas concertul Joachim — Brahms (15 septembrie).

În octombrie 1880, Filarmonica prezintă *Simfonia I* de Beethoven. L. Auer vizitează din nou Timișoara în 1881; ca acompaniator îl are pe E. Weber. Într-un concert cu orchestra Filarmonică apare G. Zichy, care-și prezintă, între altele, mai multe compoziții. C. R. Karasz era și el dirijor la Filarmonică.

Filarmonica colabora adeseori cu cercurile românești din Timișoara pentru organizarea unor serbări ca, bunăoară, în 1883, cînd și-au dat concursul tenorul Popovici, Gassner și Novacek, d-na Oprișan. Dirijorul Filarmonicii era Martin Novacek. La 5 aprilie 1884 s-a cîntat oratoriul *Elias* de Mendelssohn. Pianistul Schirmann interpretează *Sonata Patetica* de Beethoven. Cvartetul J. Helmesberger susține o seară cu: Haydn — *Cvartetul în do major*: *Mozart* — *Cvartet în re minor*; Helmesberger — *Serenada* și *Saltarello*; Mozart — *Larghetto*; Popper — *Tarantella*; Beethoven — *Cvartetul în sol major.* D. Popper concertează din nou la Timișoara în 1886; de asemenea pianistul dr. Bruno Schönberger. Recital de orgă dat de L. Wegenstein în 1889. Dirijorii

Filarmonicii : M. Novacek, W. Speer și C. Gassner. Raoul Koczolski dă un recital de pian în 1892. Îl urmează Eduard Strauss. Într-un concert din iunie 1893 se reunesc soliștii Rudolf Gassner, în *Concert pentru pian* de Schumann, Sigismund Chovan în *Sonata Kreutzer,* la pian, și Carl Gassner. Violonistul Frantisek Ondricek vizitează Timișoara. Din program : Smetana : *Fantezie* și *Barcarolă,* compoziție proprie. În 1893 *Societatea Filarmonica* se unește cu *Societatea de cîntec ungară („Magyar Dal")* sub denumirea de *Societatea timișoreană a iubitorilor de muzică ;* dirijor Carol Gassner.

Într-un concert românesc apar : Sidonia Olariu, Aurel Cosma, Lucreția Rădulescu, Valeria Gerdan, Elena Cornea. În fața publicului timișorean se produce și o orchestră românească, excelînd în interpretarea melodiilor populare. În cadrul concertului femeilor române s-au executat, în 1894, între altele : corul *Salutare Arboroasei ;* Karasz — *Parafraza din motive române,* la pian Silvia Gheață și Paula Vriantini ; *Retrași din ochii lumii,* cvartet vocal ; Sequens — *Rapsodia română,* la pian Valeria Gerdan ; Chopin — *Balada în la bemol major* și Lubicz — *Rapsodia română,* la pian Lucia Minodora Cosma ; *Seguidilia* și *Mugur mugurel,* voce Lucia Minodora Cosma, acompaniată la pian de Elena Cosma ; Vidu — *Marș românesc,* cor [86]. Un program pretențios, cu profil românesc, susținut de interpreți români. Un succes !

Activitatea concertistică este bogată. Se afirmă pianista Miriam Blumberg în 1895. În mai răsună, în sala Redutei, oratoriul lui Schumann, *Paradis și Peri.* Sînt menționat și concertele lui Danko Pista.

În noiembrie 1896, C. Gassner interpretează într-un concert al Filarmonicii *Concertul pentru pian în re minor* de Rubinstein. Festival Schubert în februarie 1897. În aceeași lună un alt concert. Aria din *Oratoriul Paulus* a interpretat-o basul I. Popa, *Canzone* și *Ce te legeni codrule* — cîntate de Lucia Cosma ; *Fantezia pe motive din Semiramida,* la pian Marioara Spătăriu ; *Dorul* de Scheletti, *Miezul nopții* și *Mugur, mugurel* — cîntate de tenorul Popovici ; *Rapsodie română* de Lubicz — interpretată de Cornelia Frîncu ; *Terțet* din *Oratoriul Creațiunea* de Haydn cîntat de L. Cosma, Popovici și Popa.

Viața de concert s-a împînzit pînă la nivelul unor orășele, deși intensitatea era relativă. Astfel, în septembrie 1891, Oltenița găzduiește un concert vocal-instrumental. La 14 ianuarie 1869, un concert românesc are loc la Sighet. S-ar mai putea oferi numeroase exemple de concerte la Blaj, Roman, Turnu-Severin, Orăștie, Sighișoara, Oravița, Suceava, Mediaș, Tîrgu-Mureș, Brad, Brăila, Ploiești, Bistrița, Sinaia, Făgăraș, Lugoj, Reghin etc., precum și în alte localități mai mici. La 14 august 1882, la Șimleu Silvaniei, la 4 august 1887 în Buciumi-Sălaj, iar la 4 august 1890 la Supurul de Sus, unde Victor Cherebețiu cîntă la vioară *Melodii* din Somnambula acompaniat de pianista Amelia Cosma ; Laura Pop a executat la pian *Potpuri* și *Doamna română* [87].

---

[86] Braun, D. op. cit., p. 341.

[87] Comunicate de Ioan Ardeleanu Senior.

Din 1883 un rol activ în propulsarea vieţii muzicale româneşti, în Bucovina, l-a avut Tudor Flondor (1862—1908) în fruntea corului şi orchestrei *Societăţii „Armonia“*, unul dintre cele mai impunătoare focare de cultură naţională. La Mediaş, din 1890, şi la Sighişoara din 1894—1927, activează Gustav Fleischer, muzician complex, violonist, pianist şi autor a numeroase partituri. Datorită energiei şi priceperii sale, *Reuniunea* din Sighişoara, datînd din 1862, înregistrează o frumoasă ascensiune.

Adeseori, muzicienii din centre întreprind turnee în reşedinţele apropiate. Frecvente erau manifestările artistice organizate de societăţile muzicale fondate în diferite colţuri ale ţării de către „Astra“, Reuniunea femeilor române şi altele. Iată şi programul artistic al Societăţii de legătură a junimii române din Oradea, din aprilie 1868. *Cîntec salutător* (corul alumnilor seminarişti) ; *Marşul lui Mihai* (vioară, flaut şi orchestra alumnilor seminariaţi) ; *Cîntec naţional* (cor) ; Donizetti — *Cavatina din opera Ugo, conte di Parigi* ; *Suvenirea Romei* (cor) ; *Marşul lui Hunyadi* (vioară, flaut şi orchestră) ; *Trei floricele* (vioară, flaut şi orchestră). *Deşteaptă-te române* (cor şi orchestră). Interpreţi : Ştefan Nanu (vioară) şi Elia Trăilă (flaut) [88]. Societatea de lectură (1852) din Oradea a organizat numeroase serbări şi baluri ale tinerimii române, unde răsunau cîntece patriotice. Orchestra susţinea corul, îndeosebi după 1866. Dintre piesele frecvente : *Cîntul lui Horia, Zorile frumoase, Arcaşul* — arie de Vorobchievici, *Fată de român sînt* [89]. În 1875, motive politice au dus la desfiinţarea societăţii, al cărei merit a fost şi acela de a fi pregătit climatul pentru fondarea *Societăţii Hilaria.*

Coloniile româneşti din capitalele europene au întreţinut de asemenea o viaţă de concert, organizînd periodic manifestări artistice. Coloniile din Viena, Budapesta şi Paris au fost cele mai active. La sfîrşitul anului 1897 o petrecere cu muzică românească a avut loc la New York. La concertul tinerimii române din Budapesta, în 1868, Ştefan Perianu a interpretat *Rapsodia română* de Şipoş. La balurile româneşti de la Viena cîntau orchestre renumite, ca cea a lui Zichner, în 1871.

Peisajul concertistic ar fi incomplet dacă nu am lua în considerare şi muzica vocal-instrumentală cîntată în catedrale şi biserici, ca şi recitalurile de orgă, oferite în afara serviciului religios. Animatorii au fost cantorii şi organiştii, a căror evidenţă nu ne propunem s-o facem. Totuşi cîteva nume nu pot fi trecute în anonimat. La Biserica Evanghelică din Sibiu : Michael Theil (1858—1860), Hermann Bönike (1861—1879) ; Jan Levoslav Bella (1881—1919). La Biserica Neagră din Braşov : H. Mauss (1840—1877), Hermann Geifrig (1877—1887), Rudolf Lassel (1877) [90]. La Cluj, biserica reformată : Ştefan Bathoş (1856—1874),

---

88 „Albina“, Viena, 1868, nr. 53, 17 mai, p. 12.

89 Chicoş Ioan, Bradu, Ioan. *Reuniunea de cîntări „Hilaria“ din Oradea, 1875—1975.* Oradea, C.C.E.S., Bihor, 1975, p. 60—67.

90 Informaţii de la Gemma Zinveliu.

iar la biserica piaristică din Cluj : Gheorghe Ruzitska pînă în 1869[91]. La biserica evanghelică din Bucureşti, în 1885 era organist Wilhelm. La Orăştie activa cantorul H. M. Künig ; la Făgăraş, Georg Krempel, pînă în 1862.

Ar putea fi invocate şi aspecte ale afirmării artei interpretative româneşti în alte ţări, cum de pildă la Budapesta culegeau aplauze pianista Alina de Dunca Schiau şi violonista Leontina Gärtner, elevă a lui David Popper. Nu am oferit aici tabloul exhaustiv al manifestărilor vieţii muzicale, româneşti, care se afla într-un proces de permanentă constituire, avînd suficiente elemente capabile să ateste situarea în contemporaneitate. Un alt aspect ce trebuie reţinut se referă la tendinţa afirmării artei interpretative şi componisticii româneşti, ca şi cultivarea unor piese în care educaţia artistică se îmbina adeseori cu cea patriotică.

REUNIUNILE MUZICALE — FOCARE DE CULTURĂ ŞI PATRIOTISM

La intensificarea vieţii muzicale o contribuţie substanţială o aduc reuniunile şi societăţile muzicale, al căror profil nu era neapărat legat de activitatea simfonică. Reuniunile şi societăţile muzicale născute sub imboldul ridicării culturale a populaţiei aveau un profil divers, neomogen, variind în funcţie de posibilităţile locale. Reuniunile grupau muzicieni şi amatori, profilul lor mergînd de la operă pînă la creaţii de cameră, de la formaţii orchestrale şi pînă la coruri. Lupta pentru afirmarea naţională, patriotismul generat de evenimentele de la 1877 au declanşat o amplă mişcare de ridicare muzicală. În Transilvania şi Banat, cauza luptei pentru libertate socială şi naţională a îmbrăcat, în condiţiile asprei cenzuri şi asupriri din partea regimului autocrat austro-ungar, forme variate. Cîntînd în cadrul reuniunilor melodii populare. compoziţii româneşti, membrii formaţiilor şi ascultătorii, de cele mai diferite profesiuni, se înfrăţeau în lupta pentru drepturile naţionale.

Încă dinainte de 1860, în oraşele şi satele bănăţene fiinţează coruri româneşti. În 1868 se formează un cor la Orăştie, iar la Oradea, în 1875, se pun bazele *Societăţii corale „Hilaria"*. La Oraviţa, doi ani mai tîrziu, ia naştere *Reuniunea de cîntări şi muzică „Concordia"*. Sub conducerea lui George Dima, la Sibiu, în 1878, se creează *Reuniunea de muzică şi cîntări*. La Braşov se înfiinţase, în 1863, *Reuniunea română de gimnastică,* al cărei dirijor, în 1873—1878, avea să fie acelaşi G. Dima. În 1881, la cîrma societăţii s-a aflat Ciprian Porumbescu. L-a urmat Iacob Mureşianu, iar apoi Niki Popovici. Din 1861, avînd în frunte pe A. Mocioni, datează *Asociaţia culturală a românilor arădeni*. Eduard Voczelka (1827—1874) iniţiază, în 1867, la Tîrgu Mureş, un cerc

---

[91] Datele despre organiştii clujeni ne-au fost comunicate de Ştefan Lakatos.

coral. Din 1974 ființează aici *Asociația iubitorilor de muzică,* condusă de Iuliu Vegler (1853—1930). Ștefan Szentgyörgy organizează, în 1870, un cerc coral al muncitorilor din Tîrgu Mureș. La Cernăuți, în 1881 se pune piatra de temelie a *Societății „Armonia"*. Tot aici, în cadrul *Societății studențești „Arboroasa"*, activează un cor condus de Ciprian Porumbescu. În 1876, la Zalău se constituise *Societatea de cînt și muzică a tinerimii române,* în frunte cu I. Trifu. În orașul Piatra Neamț, în 1879 se înfiripează *Societatea „Lyra"* [92]. La Botoșani, George Saint-Georges pune bazele *Societății „Armonia"*, în 1883. La Iași se înjghebează o trupă de operă, în cadrul *Societății lirice,* în 1880. În același an funcționează o Reuniune la Tulcea. După patru ani, la Iași se plămădește *Societatea „Amicii artelor"*. Oravița are o *Reuniune* cu o bogată activitate din deceniul al optulea. La Brăila, George Cavadia, în 1884, făurește *Societatea „Lyra"*. Romanul are o societate filarmonică în 1885. La Cluj, în 1877 se edifică *Reuniunea muzicală* sub președinția lui S. Brassai. Aceeași titulatură o adoptă societatea de la Rîmnicu-Sărat, în 1898. La Galați, în 1896 a luat ființă *Societatea „Harpa"*, iar în 1898, *„Lyra"*. La Turnu Severin, Ion Paulian organizează *Societatea corală „Doina"*. În sfîrșit, cu riscul de a omite numeroase alte societăți din alte orașe, arătăm că la București societățile se afirmă după cum urmează : 1853 — *Reuniunea corală bărbătească București (Männergesangsverein)*; 1858 — *Asociația corală germană din București (Bukarester Deutsche Liedertafel)*; 1879 — *Societatea Concordia Română*; 1882 — *Lyra*; 1884 — *Buciumul*; 1885 — *Uniunea corală „Ecoul"*; 1893 — societatea corală sub emblema *„Cîntați cîntarea iubitei României"*; în 1885 — *Societatea „Lyra română"*. *Societatea „Odeon"*, iar în 1900 — *Cercul amatorilor de muzică din București,* în cadrul căruia se organizează o formație orchestrală compusă din aproximativ 70 de instrumentiști. Tabloul complet se va închega atunci cînd se va ține seama de faptul că în orașele Transilvaniei și Banatului, adeseori existau, în paralel, uniuni ale românilor, germanilor și ungurilor, care antrenau un public numeros la manifestări și în formații corale, orchestrale și teatrale pe care le inițiau.

Reuniunile românești, Männergesangsverein și Magyar Dalárda înființate constituiau formele mișcării de amatori corale și instrumentale care desfășurau acțiuni în toate colțurile țării, sub stindardul cultivării muzicii. Amploarea acestei mișcări nu poate fi surprinsă cu exactitate în acest volum, deoarece spațiul nu îngăduie. Ne vom opri doar asupra unor reuniuni care vor oferi, prin exemplul lor, dimensiunile activității muzicale a acelor ani.

Societățile muzicale de la Sibiu și Brașov s-au situat, fără îndoială, în fruntea mișcării muzicale din Transilvania. Intelectualii români au ținut să-și afirme talentul și priceperea, activînd cu pasiune în coruri sau formațiile instrumentale ale reuniunilor, ceea ce demonstrează

---

[92] Obiectivul ei era de a introduce „studiul muzical în societate și a cultiva, pe cît se poate, muzica națională" (după *„Lyra română"*, decembrie 1879).

că burghezia română începea să-şi organizeze forţele, canalizîndu-le spre tărîmul muzicii, creînd comuniunea de simţire şi aspiraţii. Între cele două reuniuni, română şi germană, s-au stabilit puncte de contact prin ţelurile comune şi repertoriul romantic, iar apoi tot mai puternic îndreptat spre creaţia autohtonă. Totuşi, activitatea reuniunii sibiene a înregistrat un curs mai stabil, deoarece în fruntea ei, mai bine de două decenii, s-a aflat G. Dima, în timp ce la Braşov, titularii postului de dirijor s-au schimbat la intervale scurte. În cadrul ambelor reuniuni, în 1900 s-a produs o schimbare, prin plecarea lui Dima de la Sibiu la Braşov. Funcţia dirijorală s-a dovedit extrem de complexă în condiţiile epocii respective. Repertoriul trebuia legat de mediul şi folclorul românesc, de creaţia poetică şi trecutul istoric românesc. Or, la începutul perioadei nu dispuneam de o literatură muzicală bogată. Prelucrările existente, marşurile patriotice, corurile, fără o ambianţă specific românească, nu mai puteau face faţă necesităţilor sporite ale ascultătorilor. În acest cadru dirijorului îi reveneau obligaţii componistice, ceea ce va fi avantajos ambelor părţi, atît corului, cît şi compozitorului. Numai că nu oricine putea satisface asemenea cerinţe.

Reuniunea română de cîntări din Sibiu s-a constituit la 16 noiembrie 1878 avînd scop : „... cultivarea muzicei, atît a celei clasice. cît şi a celei mai alese din timpul mai nou". Reuniunea îşi începe activitatea cu un cor compus din 69 de membri, îndrumător muzical fiind Karl Frühling [93]. Din mai 1881 conducerea muzicală o preia G. Dima, prezentînd publicului primul concert la 15 august, avînd în program : R. Weinwurn — *Serenada,* vechi cîntec românesc pentru cor şi pian, şi Wiest — *Hora Severinului.* De subliniat că între Reuniunea română de cîntări şi reuniunea germană (Hermannstädter Männergesangsverein) se statorniceşte o strînsă colaborare. Astfel, corul reuniunii române şi orchestra reuniunii germane vor apărea într-un concert în vara anului 1887. S-a colaborat şi cu orchestra oraşului Braşov, în turneul de la Bucureşti, la 22 mai 1895, obţinîndu-se un frumos succes. De menţionat că în acest an, denumirea suferă o mică modificare : *Reuniunea română de muzică din Sibiu.*

În timpul lui Karl Frühling, corul prezentase, în cîteva concerte, piese ca *Reîntoarcerea victorioasă* de Bianchi, *Hora Sinaia* de L. Wiest, *Rugăciunea românului* de Humpel. G. Dima porneşte sistematic la înălţarea reuniunii, făurind un repertoriu adecvat posibilităţilor corale, traducînd piese de popularitate din creaţia romanticilor şi compunînd lucrări inedite. De la bun început se remarcă lucrările de inspiraţie proprie şi prelucrarea cîntecelor populare. În concertul din 18 decembrie 1881 s-au executat compoziţiile proprii : *„Hei, leliţă din cel sat"* şi *„Cucuruz cu frunza-n sus"*, bazate pe cîntece populare, ceea ce infirmă părerea potrivit căreia Dima compune asemenea piese abia după contactul cu muzica lui G. Musicescu. În activitatea Reuniunii din Sibiu se remarcă două faze : 1881—1889 şi 1889—1900. Factorul caracteristic primei

---

[93] Zamfir, C. *George Dima,* op. cit., p. 148—149 şi 65—76.

faze este cultivarea unui repertoriu romantic de dificultate medie. În acest răstimp, Dima are posibilitate să sudeze compartimentele ansamblului, să făurească un ansamblu matur, instruit, cu care să abordeze, în faza următoare, lucrări de mare dificultate şi amploare (nici opera „*O noapte în Grenada*" de K. Kreutzer, prezentată în concert în 1886, nu face excepţie de la cele afirmate) : 1892 — *Stabat Mater* de Rossini ; 1893 — *Creaţiunea* de Haydn ; 1896 — *Recviem* de Cherubini ; 1897 — *Elias* de Felix Mendelssohn, ca în 1899 să interpreteze *Missa solemnis* de Beethoven. Din 1888 corului i se adaugă compartimentul orchestral, beneficiind de concursul orchestrei orăşeneşti.

Permanent s-a aflat în centrul atenţiei cultivarea repertoriului românesc. Nu a existat concert, în afara celor dedicate amplelor capodopere amintite, în care să nu figureze lucrări originale, atît ale compozitorilor transilvăneni, cît şi ale celor de dincolo de Carpaţi. Dima a ales o linie de echilibru între lucrările universale şi româneşti programate, fiindu-i străine concepţii de tipul celei apărute în „Gazeta Transilvaniei" (nr. 71/1893), sub semnătura *Un coristu*, în care se cerea axarea repertoriului reuniunii exclusiv pe creaţii folclorice. „... Oricît de exact şi artistic ar fi reproduse piesele clasice străine, acele nicicînd nu pot avea efect însufleţitor şi atrăgător ca o cîntare... a pieselor noastre originale. *Hai Ileană, Răsai lună, Toaca, Cucuruz cu frunza-n sus* etc., mai uşor încălzesc publicul nostru decît zece *Creaţiuni* de-ale lui Haydn şi decît nu ştiu cîte compoziţiuni clasice ca ale lui Rossini, Mendelssohn etc."[94].

Evident, anonimul avea dreptate în privinţa identificării directe a publicului românesc cu compoziţiile autohtone. Dar de aici şi pînă a desconsidera valoarea educativ-artistică a marilor creaţii este o prăpastie. Echilibrul lui Dima a fost constant în privinţa ponderii lucrărilor naţionale, incluzînd tot ceea ce i se părea valoros în creaţia compozitorilor contemporani cu el şi programînd masiv propriile compoziţii, fapt firesc şi lăudabil. Numai în perioada decembrie 1881 — mai 1895 s-au executat şaptezeci de piese datorate lui G. Dima, reprezentînd patruzeci şi patru de lucrări. după cum se precizează în „Telegraful român"[95]. Meritele artistice ale lui Dima au fost recunoscute de presa transilvăneană, de fruntaşii societăţilor muzicale săseşti şi maghiare. Nu apare întîmplător faptul că în anii 1885—1888 este numit directorul *Societăţii corale germane (Hermannstädter Männergesangsverein)*, susţinînd lunar cîte un concert. Deţine un timp şi funcţia de dirijor al corului seminarului din Sibiu, unde iniţiază şi cursuri de teorie muzicală.

Turneele reuniunii române stîrnesc vii ecouri de admiraţie. La Braşov, în 1892, la Bucureşti, în 1895, unde succesul depăşeşte toate aşteptările. Se organizează concerte şi în oraşele Munţilor Apuseni. Pentru a înţelege semnificaţia concertului corului reuniunii de la Ateneu, re-

---

[94] Voileanu-Nicoară, Ana, *G. Dima, Viaţa şi opera*. Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957, pag. 62 ; Zamfir, C. *G. Dima*, op. cit., p. 85.

[95] Voileanu, Matei, „Telegraful român". Sibiu, 1895, 2 iulie.

curgem la cîteva rînduri luate din finalul articolului apărut cu acest prilej în „Timpul" (nr. 116/1895). „În rezumat, concertul ne-a lăsat o impresiune neștearsă ; fie ca el să fie scînteia care va aprinde focul sacru la acei ce se arătau pînă acum indiferenți față de muzica noastră națională." Cunoscînd asemenea afirmații, credem că destul de greu acceptăm să se spună despre Dima că a promovat muzica de orientare romantică, nefiind legat de folclor. Inexact ! Dima n-a fost mai puțin atașat creației populare decît Musicescu. A făcut-o însă în felul său. Ca și alți muzicieni români din secolul trecut, Dima a militat pentru făurirea artei muzicale autohtone, situîndu-se în primele rînduri ale acestei nobile bătălii ! În cadrul reuniunii a insuflat pasiune pentru ideile naționale uzitînd căile artei, a cultivat marea muzică universală, înțelegînd prea bine că numai prin sincronizarea deplină a naționalului cu universalul artistic se poate făuri o temelie culturală sigură și autentică.

Reuniunea de la Brașov datează mai de mult decît cea din Sibiu, din 1873, avînd titulatura *Reuniunea română de gimnastică și cîntări* [96]. În realitate, Reuniunea muzicală a cercurilor românești din Brașov trebuie raportată la anul 1863, cînd a luat ființă *Reuniunea română de gimnastică,* la 6 octombrie, avînd printre altele și menirea organizării de baluri. Or, pe atunci nu se concepea bal fără program artistic. La 3 mai 1868 se și constată că în sînul Reuniunii s-a dezvoltat o nouă ramură, de cîntări. Astfel, Brașovul dispunea de trei focare muzicale : orchestra orașului, reuniunea română și reuniunea germană. Coriștii erau obligați să participe de două ori pe săptămînă la repetiții, în cazul acumulării a trei absențe nemotivate survenea excluderea. Pentru inițierea muzicală a coriștilor s-a creat o școală pregătitoare, care a devenit activă din 1883. Reuniunea susținea două tipuri de manifestări : *conveniri colegiale*, trei-patru anual, urmărind educația muzicală (prin programul artistic) și petrecerea (dans) ; și *concert*, producție muzicală.

Dirijorii corului : Pantelimon Dima de la început pînă în 1873 ; la un concert în 1870 colaborează și Weiwar ; George Dima — 1873—1879 ; M. Geifrig — 1879—1881 ; Pantelimon Dima — 1881—1883 ; în aceeași perioadă mai colaborează C. Porumbescu, M. Geifrig, D. Jaschick ; Iacob Mureșianu — 1873 toamna — 1885 ; Pantelimon Dima — 1885—1887 ; Nicolae (Niki) Popovici — 1887—1895 ; Pantelimon Dima — 1896—1898. Se observă că cel mai legat dirijor al Reuniunii a fost Pantelimon Dima, fratele compozitorului, și că la conducerea muzicală s-au perindat muzicieni de seamă : G. Dima, C. Porumbescu și I. Mureșianu, care au promovat nu numai muzica corală dar și muzica instrumentală, de la cîntece cu acompaniament la oratorii și operă. Dintre soliștii concertelor se relevă : G. Dima, Carolina Hugaru, Onoria Popovici, Sevastia I. Mureșianu, N. Popovici. Așa cum se arată într-un articol din „Gazeta Transil-

---

[96] Criveanu, Elena. *Istoricul Reuniunii române de gimnastică și cîntări din Brașov*. București, Conservatorul C. Porumbescu. Ex. dactilografiat, 1975. Datele despre Reuniunea brașoveană le datorăm, în cea mai mare parte, acestui studiu bogat documentat.

vaniei" scopul societăţii era... „de a lăţi muzica în popor, de a face ca [în] fiecare casă să se cultiveze muzica, pentru că influenţarea muzicii inimei este recunoscută de toate popoarele civilizate. Cultivînd muzica se cultivă sentimentele, cultivînd sentimentele se propagă moralitatea"... [97]

Dacă orchestra Filarmonicii din Bucureşti a ignorat creaţia autohtonă, nu acelaşi lucru se poate spune despre reuniuni, care au acordat atenţie muzicii naţionale, deoarece prin aceasta s-a întreţinut focul sacru al patriotismului. Momentul cotiturii l-au marcat criticile adresate lui Dima, care promova piese universale dificile, căutînd ridicarea nivelului artistic al publicului, mai ales că partituri autohtone nu erau prea multe [98]. De asemenea, evenimentele de la 1877, care au dus la obţinerea Independenţei României, au constituit un puternic impuls pentru sentimentele patriotice, pentru interesul faţă de creaţia naţională. (De notat că, din 1878, corul Reuniunii devine mixt).

Reuniunea din Braşov are în această ordine de idei două etape. Prima, pînă în 1876, cînd balanţa înclină în favoarea repertoriului universal, după care piesele autorilor români devin tot mai mult programate. Pînă în anul amintit s-au inclus în repertoriu : Şt. Nosievici — *Detunata,* Th. Georgescu — *Romanţă naţională,* Gr. Ventura — *Doi ochi,* G. Dima — *Între piatra Detunata,* I. Rheinberger — *Cîntec de excursie,* A. Flechtenmacher — *Tata moşu ;* D. Florescu — *Te iubesc,* A. Flechtenmacher — *Vivandiera,* G. Dima — *Ploaia,* G. Scheletti — *Dorule* [99], Mezzetti — *Bălcescu murind.*

În concertul următor criticii din „Gazeta Transilvaniei", G. Dima introduce opt piese româneşti din douăsprezece ! Adevărul este că şi ulterior Dima a fost criticat pe acelaşi considerent, deşi acuzaţiile nu erau întemeiate, deoarece urmăreşte cu asiduitate transpunerea în practică a ideii făuririi repertoriului românesc. Dacă Dima a fost acuzat de nesusţinerea creaţiei autohtone, atunci ce să mai zicem de Ed. Wachmann ? Dintre partiturile compozitorilor autohtoni cîntate de Reuniune spicuim :

---

[97] *Reuniunea română de gimnastică şi cîntări.* În : „Gazeta Transilvaniei", Braşov, 1870, nr. 92, 23 noiembrie.

[98] *Un adorator al Polyhymniei.* În : „Gazeta Transilvaniei, 1875, nr. 16, 27 februarie/11 martie. Într-o amplă cronică, pe marginea prezentării lucrărilor : Mozart — *Cvartetul în sol major ;* L. Venzano — *Vals* şi N. Gade — *Cruciaţii,* se scria : „Nu putem încheia fără a împăca şi pe acei auditori, care ar dori ca programa să fie mai românească, adică să se cînte mai multe cîntece româneşti. Scriitorul acestor şire... ştie că noi coruri româneşti încă n-avem... pentru că au mai păţit şi... alte popoare, care au cîntat mult timp coruri străine, pînă au ajuns ca să cînte de-ale lor. Mult timp au cîntat germani, francezi, spanioli, coruri italiene pînă ce le-au avut pe ale lor..."

[99] *„Dorul* de Scheletti este o compoziţiune nouă românească care poate servi ca model compozitorilor români, căci pe lîngă aplicarea regulelor teoretice de muzică, întruneşte şi genuitatea doinelor române de dincolo de Carpaţi..." În : „Gazeta Transilvaniei", 1875, nr. 16, 27 febr./11 martie. Cf. Zamfir, C. *G. Dima,* op. cit., p. 38.

G. Brătianu : *Domnul Tudor ;* Mezetti : *Bălcescu murind ;* Jansen : *Cîntec de primăvară, În codrul verde ;* Wiest : *Hora Severinului ;* J. Rheinberger : *Toată a mea gîndire ;* G. Humpel : *Rugăciunea românului ;* Marchetti : *Cîntecul gintei latine ; M. Geifrig : Hora dorobanților de la Grivița, Durerea săteanului român ;* H. Huber : *Vino-n codru, Două suflete amice ;* G. Dima : *Rămîi sănătoasă, Sărmană frunză, Ce ți-am făcut acuma, Două inimi nu-mi dau pace, Iarna hora se oprește, Iată hora se pornește, Fîntîna cu trei izvoare, Copilă tinerică, Acum e miezul nopții, Ce faci Ioano ? Mugur mugurel, Sub fereastra mîndrei mele, Mîndruliță de demult, Fîntîna cu trei izvoare, Cu timpul lui Hristos, Hei, leliță din cel sat* și altele ; C. Porumbescu : *Cisla ;* Schipek : *Luntrașul ;* Bianchi : *Reîntoarcere victorioasă ; Frunză verde mărgărit, S-o vezi mamă ;* I. Mureșianu : *Departe clopotul răsună, Cîntec de fericire, Frunzuliță, frunzuliță verde de stejar, Doina iubirii, Cîntec național din Ardeal, În grădină, Balada română nr. 1, Trecui valea ;* Steleanu : *Apa trece, pietrele rămîn ;* N. Popovici : *Frunzuliță, Hora izvorului, Horă dobrogeană ;* G. Musicescu : *Foaie verde, Nevasta care iubește, Stăncuța, Baba și moșneagul ;* G. Stephănescu : *Mîndruliță de la munte.*

S-au abordat și lucrări mai complexe : Opereta *Crai Nou* de C. Porumbescu ; G. Dima : *Hora* și *Mama lui Ștefan cel Mare ;* I. Mureșianu : *Uvertura Ștefan cel Mare ;* R. Wilmers : *Fantezie română pentru pian.*

Totodată alături de numeroase piese corale din literatura universală au răsunat în concertele Reuniunii române și partiturile : Beethoven : *Uvertura Egmont ;* Boieldieu : *Uvertură ;* B. Romberg : *Simfonie pentru copii ;* R. Wagner : *Uvertura Rienzi ;* R. Schumann : *Carnavalul :* Weber : *Cvartet.*

Desigur, programarea unor asemenea pagini, plus diferite arii și ansambluri din opere, oratorii etc. s-au putut aborda beneficiind de concursul orchestrei brașovene. Oricum, trebuie să apreciem colosala operă de popularizare a valorilor muzicale și, nu în ultimul rînd, al celor românești.

Reuniunea de la Brașov a înregistrat succese peremptorii. O trăsătură specifică împletirii activității dirijorale și compozitoricești a conducătorilor săi muzicali o reprezintă nașterea în sînul reuniunilor a unora din lucrările reprezentative muzicii noastre din această epocă. Rezultă cu claritate că reuniunile au jucat un rol de primă mărime în procesul de ridicare culturală și națională în care se aflau angajați muzicienii noștri. Reuniunile constituie monumente înălțătoare în trecutul muzical românesc, demonstrînd dorința însușirii și perfecționării în arta muzicală, precum și năzuința făuririi propriei culturi capabile să aducă o voce proaspătă în cortegiul artistic al națiunilor !

Demersurile pentru obținerea aprobării înființării unei reuniuni corale române la Oradea fuseseră făcute din 1863, dar aprobările nu veneau [100]. După desființarea Societății de lectură, tinerilor nu le rămî-

---

[100] Chira, I., Bradu, I., Firu, V., Firez, Al., Iatan, F. *Reuniunea de cîntări Hilaria din Oradea,* op. cit., p. 82. Acestei lucrări datorăm informațiile privitoare la Hilaria.

nea decît să fie şi mai decişi în obţinerea dreptului de organizare a reuniunii, în care să poată cînta în voie. După mai multe încercări, se constituie, la sfîrşitul lunii noiembrie 1879, Reuniunea corală română care va căpăta denumirea „Hilaria". Prima manifestare, „trei piese române"[101].

Dirijorii Hilariei : Gustav Weinpolter (1875—76), Janos Fehervâry (1877). În iunie 1879 Corbu dirijează „corul studenţilor". În ianuarie 1895—1903 dirijor este Remus Chiciu. La serbările Hilariei îşi dădea concursul şi fanfara militară care avea în repertoriu : *Deşteaptă-te române, Marşul lui Mihai Viteazul* şi *Imnul Unirii* de C. Porumbescu[102]. Finalitatea artistică a Reuniunii, aşa cum apare în statut, era : ... „perfecţionarea membrilor activi în arta vocală"[103]. Iosif Vulcan sesizează însemnătatea acţiunilor reuniunii în felul următor : „În viaţa noastră socială de pretutindeni seratele literare şi muzicale au o mare însemnătate, căci ele, de o parte cimentează armonia în diferite pături ale societăţii, de alta ofer/ă/ ocaziuni spre a ne proba progresul în cultură"[104].

La Suceava, *Reuniunea de cîntări* datează din 20 noiembrie 1867, înmănunchiind forţele locale, conducătorul corului fiind Ştefan Nosievici (1833—1873), muzician autodidact, autorul unor partituri corale. În primul concert, la 2 iunie 1868, s-au cîntat o serie de piese instrumentale şi corale. Şt. Nosievici figura cu : *Subt o culme* şi *Pe album.* Reuniunea a concertat în localităţi apropiate, la Dragomirna, Baia. În 1874 Titus Erban preia conducerea corului, dar pulsul Reuniunii slăbeşte. Un cor mixt dirija la Suceava, în 1887, Constan Procopovici[105].

Reuniune muzicală exista la Cernăuţi din 1859, avîndu-l dirijor pe Franz Kalousek. La 1892 se naşte corul elevilor, dirijat de Dionisie Ursuleac.

Societatea muzicală Armonia, avînd un curs de cîntare, constituită în iulie 1881, din îndemnul mitropolitului Silvestru Moraru Andreevici, şi avîndu-l ca preşedinte pe Leon Goian, reprezintă un moment de seamă în dezvoltarea muzicii noastre. De reţinut că în 1880 exista un cor bărbătesc al lui Eugeniu Meşederu. După doi ani, Armonia devine societatea pentru cultivarea şi răspîndirea muzicii naţionale vocale şi instrumentale, şi a artei dramatice[106]. În programul concertului inaugural, la 2 aprilie 1882, au figurat : G. Stephănescu : *Ursita mea* (cor) ; Hummel : *Concert pentru pian* cu acompaniamentul unei formaţii de cameră ;

---

[101] Codreanu, F. *Mişcaminte sociale romane.* În : „Familia", Oradea, 1876, nr. 2, p. 22.

[102] Chira, Bradu, I., Firu, V., Firez, Al., Iatan, F. *Reuniunea de cîntări Hilaria din Oradea,* op. cit., p. 107.

[103] Idem, p. 87.

[104] Vulcan. I. *Serata română în Oradea-Mare.* În : „Familia", Oradea, 1896, nr 3. p. 33. Conform : *Reuniunea de cîntări Hilaria* din Oradea, op. cit. p. 107.

[105] Gessauer, R. Dr. *Suceava muzicală de altă dată.* Suceava, Edit. Reuniunii muzicale dramatice „C. Porumbescu", 1938, p. 1—20.

[106] Posluşnicu, M. Gr. *Istoria muzicei la români,* op. cit., p. 440.

Humpel : *Cucuruz cu frunza-n sus* (cvartet vocal) ; Schubert : *Noaptea* (cor) ; Hrimaly : *Cvartet de coarde ;* Marchetti : *Cîntecul gintei latine* [107].

Conducătorul muzical al Armoniei era Tudor Flondor, care avea și o orchestră. Iată așadar că pe frontispiciul Societății erau gravate cuvintele „muzică națională“ ! În afara concertelor, culminînd cu prezentarea în 1898 a operetei *Crai Nou* de C. Porumbescu, Armonia are meritul de a fi inițiat un concurs de compoziție în 1885 și publicarea unei *Colecțiuni de coruri* pentru voci bărbătești. O altă asociație corală o edifică în 1891 Victor Vasilescu [108]. Pentru merite deosebite în mișcarea muzicală mai amintim : Corul Academiei ortodoxe din Cernăuți, *Societatea „Rarăul“*, care activa din 1896 la Cîmpulung-Moldovenesc.

Corul de la Orăștie, înființat în 1868, a fost condus la început de Ioan Bena, în cadrul *Societății de lectură ;* serile sale literar muzicale erau amplu consemnate în „Familia“. Un nou cor se organizează în 1874, care deservea și biserica. De altfel, de cele mai multe ori, corurile participau și la ceremoniile religioase. În paralel mai era și un cor al tinerimii studioase. În 1883 se fondează *Reuniunea de cîntări din Orăștie*, dirijată de Ion Branga. Fiind elev al lui Dima, Branga a programat multe coruri ale maestrului său. În 1885, dirijor era Toma Popovici. Din 1887 Reuniunea e iarăși dirijată de Branga [109].

Dintre muzicienii merituoși în activitatea unor reuniuni amintim : H. Mauss și R. Lassel — dirijori la *Reuniunea germană* din Brașov ; H. M. Künig, dirijorul *Reuniunii germane* din Orăștie ; G. Schuller — dirijorul *Reuniunii germane* din Sighișoara.

Reuniunile erau organizate după criteriul localităților, dar se puteau asocia și după criteriul breslelor, al profesiilor. Astfel, în Transilvania se puteau număra în ultimul deceniu al veacului trecut peste o sută de reuniuni ale învățătorilor [110].

O corală Liedertafel se înființează la Pitești, la 18 februarie 1866, la care participau numeroși români. Teodor Băjenaru pune bazele unui alt cor la Pitești, în 1884 [111].

Corul din Lugoj (din 1869 *Reuniunea română de cîntări și muzică*) prezintă o impresionantă carte de vizită, avînd o intensă activitate, concretizată în concerte și turnee, în 1873 la Caransebeș, în 1877 la Timișoara, unde va reveni mereu. Dirijori au fost : Anton Bürger — pînă în 1860 ; Iosif Czegka (1868—1888) ; Ion Vidu (1889—1926) și Elena Rădulescu (1830—1891). Pentru a înțelege atracția pe care corul o exercita asupra lugojenilor, ar fi suficient să arătăm că în 1872 se mîndrea cu

---

[107] Poslușnicu, M. Gr., op. cit., p. 453.

[108] Rusu, L., *Muzica în Bucovina*, op. cit., p. 814.

[109] Iliescu, Ion, *Corul de la Orăștie*. Comitetul de cultură și artă al jud. Hunedoara, 1968, p. 92.

[110] Voinescu, Silvestru, *D. Un secol de activitate corală la Pitești*. Pitești, 1971, p. 10.

[111] *Dezvoltarea muzicei la români*. În : *„România musicală“*, București, An. V, 1894, nr. 1, p. 36.

120 de membri [112]. Reuniunea îşi etalează forţele în lucrări dificile, ca opereta *Zece bărbaţi şi o femeie de* C. Kleiber (10 mai 1874) şi *Violina magică*, operetă de Offenbach (4 octombrie 1874) şi altele [113].

Meritele cele mai mari în activitatea Reuniunii sînt legate de perioada Ion Vidu, compozitor ataşat de viaţa şi creaţia populară a Banatului. În activitatea renumitei Reuniuni române de cîntări şi muzică din Lugoj se pot delimita două etape. Prima, din 1869—1890. Dirijorul Iosif Czegka, dirijor la *Lugoscher Musikverein*, îşi axează repertoriul după reţetele obişnuite, ceea ce îl face mai tîrziu pe I. Vidu să spună că repertoriul era „nemţit". A doua etapă, de puternică înflorire, începe în 1891, şi este legată de numele lui Ion Vidu. Aceasta imprimă un suflu nou activităţii Reuniunii ; clădeşte un repertoriu inedit, structurat pe inspiraţia folclorică. Totodată, modifică structura vocilor, introduce femeile, întăreşte compartimentul tenorilor şi başilor [114]. Un puternic impuls în orientare l-a avut din partea lui G. Musicescu, cu care şi-a perfectat arta dirijorală. Vidu, spre deosebire de alţii, cultiva un repertoriu axat în mare parte pe creaţii româneşti, îndeosebi compoziţii proprii, ca : *Taci bărbate, Răsunet de la Crişana, Bobocele şi inele, Negruţa, Ana Lugojana, Dragă şi iar dragă...* Corul a constituit în acest fel laboratorul care verifica soluţiile componistice. Din 1893 Vidu a ţinut cursuri de pregătire pentru dirijorii formaţiilor corale ţărăneşti din Banat, acţiune de mare importanţă, contribuind la ridicarea nivelului artistic al corurilor româneşti ; se urmărea aprofundarea cunoştinţelor teoretice, dar şi practice, fiecare dirijor plecînd acasă cu un repertoriu bine însuşit [115]. Manifestările Reuniunii erau concretizate în „concerte populare împreunate cu joc" la care, din 1897, s-au adăugat două mari concerte, unul de primăvară, iar altul de toamnă. Celelalte reuniuni din Lugoj, germană şi maghiară, erau invitate de asemenea să participe. Corul din Lugoj a stabilit legături cu compozitorii epocii : Dima, Porumbescu, Musicescu, Nica Iancu Iancovici.

Concertele cu colaborarea orchestrei lui Nica Iancu Iancovici devin curente din 1894. Pentru numeroase formaţii româneşti, corala lui I. Vidu a fost un exemplu şi o şcoală, îndeplinindu-şi cu pasiune misiunea de luminare culturală a poporului.

Reuniunea de cîntări şi muzică din Lugoj a abordat un repertoriu destul de variat, cu unele lucrări dificile. În concertul din 31 decembrie 1883 s-au interpretat : Rossini — *Uvertura Semiramida*, la pian Fr. Lorent ; *Carnaval din Bucureşti.* În programul concertului din 31 decembrie 1884 : Dima — *Două inimi ;* C. Karasz — *Ilustraţiunea română ;* V. I. Hlavac — *Fantezii româneşti.* La 12 aprilie 1888 s-a reprezentat

---

[112] Stratan, Ioan. *Corul Ion Vidu din Lugoj.* Timişoara, Casa Creaţiei Populare a jud. Timiş, 1970, p. 36.

[113] Mărcuş, Ştefan. *Thalia română*, Lugoj, 1946, p. 113.

[114] Cosma Viorel. *Ion Vidu.* Bucureşti, Edit. muzicală, 1965, p. 38.

[115] Stratan, Ioan, op. cit., p. 53.

opereta română *Nostrina*, avînd ca subiect viața poporală a Banatului, compusă de „Anonymus", dirijor F. Zech. La 7 ianuarie 1889 s-a reprezentat *Crai Nou* de C. Porumbescu, dirijor F. Zech. La 2 decembrie 1893, *Mama lui Ștefan cel Mare* de Dima. Programul concertului din 16 august 1896 : Vidu — *Răsunet din Crișana ;* Verdi — cor din opera *Otello ;* Chopin — *Poloneza în mi bemol minor*, solist Liviu Tempea ; G. Musicescu — *Concertul coral nr. 2.*

O puternică *Reuniune română de cîntări* se organizează, la 19 mai 1872, la Oravița [116]. Aici a concertat Sultana Ciuc de la opera din Mainz, la 25 august 1897.

Mișcarea corală, avînd strînse legături cu muzica religoasă, a cunoscut și alți animatori. Cîteva nume vor fi edificatoare, lăsînd să se întrevadă posibilitatea ca altele să nu fi fost surprinse aici. G. Murgu conduce un cor la București în 1892. În același an se organizează, nu pentru mult timp, *Societatea coriștilor* din București, condusă de C. C. Munteanu. R. Peters dirijează și în 1893 Bukarester Deutsche Liedertafel.

La 2 decembrie 1893, renumitul cor rus, condus de Nadina Slavinski, întreprinde un turneu la București și în alte orașe, cu un program bogat de cîntece populare și coruri din operele compozitorilor ruși.

Nu ne-am propus aici să enumerăm formațiile muzicale apărute în partea a doua a secolului trecut. N-am pomenit despre numeroasele coruri țărănești, care în zilele noastre își aniversează centenarul, nici despre formațiile muzicale școlare, în rîndul cărora activează muzicieni de prestigiu, ca Iacob Mureșianu la Blaj, n-am abordat problema corurilor bisericești, ea însăși oferind material pentru un capitol întreg.

Nu putem însă trece cu indiferență pe lîngă corul plugarilor din Chizătău, înființat, cum s-a arătat în volumul anterior, în 1857, oferind cu acest prilej o mostră grăitoare pentru mișcarea muzicală rurală, amplu desfășurată în multe colțuri ale țării. Sub atenta îndrumare a lui Trifu Sepețian, ajutat de fiul său Ioniță, corul țăranilor din Chizătău parcurge un drum ascendent remarcîndu-se prin concerte susținute la Timișoara în 1866, 1868 și un an mai tîrziu la Arad. Cîntecele patriotice purtau aspirațiile românilor de a trăi în libertate, stîrnind un entuziasm de nedescris. De unde, înainte, formații corale sîrbești și germane cunoscuseră faimă, după 1859 cîntarea a cappella pe mai multe voci devine tot mai familiară și îndrăgită de sătenii români. După moartea lui Trifu Sepețian, bagheta o preia fiul său, Lucian, tot preot, care imprimă corului un curs ascendent, lărgind sfera preocupărilor culturale, prin acordarea unui interes sporit recitărilor și scenetelor teatrale. Turneele coralei din Chizătău se țineau lanț, dar marele său succes a fost obținut la Timișoara, în 1882, cînd, participînd la concursul de coruri, unde a

---

[116] Moldovan, S. S. *Oravița de altădată și Teatrul cel mai vechi din România.* Oravița, 1938.

obţinut premiul IV [117]; rechemările la rampă, uimirea şi aprecierile publicului au demonstrat că juriul a fost părtinitor, nedreptăţindu-l. Un eveniment memorabil a avut loc tot în 1882, la 20 septembrie, cînd corul şi-a sărbătorit un sfert de veac de existenţă, iniţiind cu acest prilej un concurs al corurilor româneşti, la care au participat 11 coruri ţărăneşti, pe lîngă cel din Chizătău [118]: Belinţ, dirijat de Constantin Micu, ţăran; Cebza, dirijat de A. Bugariu, preot; Gruni, dirijat de T. Brătescu, învăţător; Budinţ, dirijat de P. Aga, învăţător; Coşteiu Mare, dirijat de G. Secoşan, învăţător; Ictar, dirijat de C. Popovici, ţăran; Heredeşti, dirijat de P. Mărgineanu, ţăran; Paniova, dirijat de Zimmermann; Satul Mic, dirijat de Z. Lugojan, învăţător; Şemlac, dirijat de I. Roşu, învăţător; Sihla, dirijat de I. Stoicănescu, ţăran. (De remarcat existenţa dirijorilor ţărani.) Din juriul concursului au făcut parte: deputatul Dr. Iosif Gall, C. Porumbescu, Nicolae Popovici, Iosif Czegka, C. R. Karasz, C. Brediceanu, P. Rotariu şi S. Velovan [119]. Laureaţii: Coşteiu Mare, Sihla şi Cebza. Membrii corului din Chizătău au interpretat: *Nunta ţărănească*, cîntece, dansuri şi strigături. Dintre alte momente de seamă din viaţa corului din Chizătău, consemnăm participarea, în 1888, la concursul de la Lugoj, unde obţine premiul I [120]. Pentru cei din Chizătău, Iosif Vulcan scrie piesa *Ruga de la Chizătău*, jucată de aceştia în 1889. Un an mai tîrziu, corul Mitropolitan din Iaşi este întîmpinat, la Lugoj, de coriştii din Chizătău. Faima corului este atît de răspîndită, încît în 1892 este invitat la Sibiu, la serbările Astrei. Au cîntat: Nosievici: *Tătarul*, Musicescu: *Zis-a badea*, C. Porumbescu: *Arcaşul lui Ştefan Vodă* etc. Succesul a fost enorm. Apoi a concertat la Sălişte, Blaj. „Gazeta Transilvaniei" (1892, nr. 197) relatează succesul corului: „...Cînd te gîndeşti că acum 44 ani românul era amendat şi maltratat pentru simplul motiv că era român şi fiu de iobag, iar acum să vezi aici pe opincarii din Chizătău că execută, cu notele în mînă şi măsura reclamată de artă, piesele arătate în program, este de bună seamă un progres uimitor, cu care avem tot dreptul să ne mîndrim" [121]. Presa română abundă în materiale cu aprecieri superlative la adresa corului din Chizătău. Nici presa maghiară şi germană, care manifestau o exigenţă sporită, lipsită de amabilitate faţă de manifestările româ-

---

[117] Sepeţian, Sever. *Corul Chizătău*, op. cit., p. 42—43. La concurs au participat nouă formaţii, cîştigînd în următoarea ordine: Reuniunea corală germană din Lugoj, Chichinda, Caransebeş, Chizătău, Oţelul roşu, Reuniunea română din Lugoj, Oraviţa, Biserica Albă şi Deta.

[118] Brediceanu, Tiberiu. *Muzica în Transilvania*. In: *Muzica românească de azi*, op. cit., p. 732.

[119] Idem, p. 46—47.

[120] Idem, p. 58—59. Au participat 12 coruri: Belinţ, Budinţ, Chizătău, Coşteiu Mare, Gruni, Herludeşti, Ictar, Paniova, Răchita, Satul Mic, Sihla, Sanoviţa.

[121] Brediceanu Tiberiu, op. cit., p. 63—64.

nești, nu pot evita cuvintele de admirație. Un singur citat va fi, credem, suficient. Ni-l oferă ziarul „Siebenbürgisch Deutsches Tageblatt" : „Concertiștii au făcut dovada unei educații și discipline surprinzătoare la cîntăreții țărani și chiar o neașteptată finețe de interpretare. Vocile femeiești cîntau plăcut, cînd în registru înalt, cînd ascuțit ; vocile bărbătești, anume cele de bas, nu au timbrul plin al corurilor noastre orășenești, însă armonia, tehnica și prezentarea de ansamblu au fost pline de efect" [122]. Un penibil incident cu substrat politic a avut loc în primăvara anului 1895, pretorul dizolvînd corul, deoarece patriotismul și propaganda românească nu conveneau autorităților maghiare ! Scandalul luă proporții, intelectualii români intervenind energic, fapt care a dus la repunerea formației și a dirijorului Lucian Sepețian în drepturile sale, de cor bisericesc [123].

Concludent pentru însemnătatea corurilor țărănești este remarca președintelui Astrei, I. M. Moldovan : ...„prezentarea corurilor de plugari este cel mai evident semn de progres la poporul nostru" [124].

Coruri au existat și în alte localități bănățene, ca Vărani, avînd și o fanfară, și la Cebova. Exemplul corului din Chizătău a fost preluat de alte sate, inclusiv de alte județe. La Șiria-Arad se înființează un cor la 1872, dirijat de Demetrie Petrovici, la Mărăcina, Vărădia, Reșița-Montană (1872), Bocșa-Montană (1873), Vîrseț, Budinț, Ticvanul Mare (1882) [125], ca și în unele localități cu populație românească din R. S. F. Jugoslavia.

Astfel la Coștei exista un cor românesc în 1869, care se transformă în *Reuniune de citire și cîntări* în 1897. Preotul Vasile Trăilă înființează un cor la Golbeneț, la 1870, iar învățătorul Petru Moșiu, în 1876, la Satu-Nou. Din 1879 un cor activa la Biserica Albă, din 1882 în Lakoc (dirijor Pantea Dabjdeav), în 1885 la Ecica, Marghita, Voivevodinț [126]. Iată și cîteva din formațiile corale maghiare : Arad (1867), Oradea (1872), Cluj (1874), Arad (1898), Baraolt (1874, dirijor Ioan Gaspar), Sfîntul Gheorghe (1875, dirijor Farkas Zaizon), Tîrgu Secuiesc (1888, dirijor Alexandru Makai), Zagon (1881, dirijor Imre Nagy), Racus (1888, dirijor Carol Fabian), Ilieni (1896, dirijor Imre Zigmond).

Dacă am face o hartă a corurilor sătești (și fanfarelor), am surprinde vizual rețeaua formațiilor dispuse pe tot cuprinsul țării, din Banat pînă în Nordul Moldovei, din Cîmpia dobrogeană și pînă în Sălaj (corurile din Băsești și Supurul de Sus — 1887) [127]. Harta ar indica, în Banat și Transilvania o mai mare aglomerare a corurilor, fapt explicabil prin aceea că în părțile României aflate sub dominație străină, românii

---

[122] 1892, 30 august ; Cf. Sepețianu, L., op. cit., p. 66.

[123] Sepețian, Sever, op. cit., p. 69—70.

[124] Ștefu, Nic. *Corurile de plugari.* În : „România musicală", București, 1897, nr. 2, p. 2.

[125] Vezi : Velceanu, I. *Corurile și fanfarele din Banat*, 1929.

[126] Lelea, Ion. *Mișcarea corală de amatori a românilor din P.S.A. Voivodina*, 1976.

[127] Informații de la Ioan Ardeleanu-senior.

se asociau în astfel de formaţii, deoarece în acest mod se puteau înfrăţi în lupta pentru neatîrnare. Este greu de apreciat însemnătatea capitală a cîntării corale româneşti, a formaţiilor muzicale în epopeea scuturării jugului străin, generînd o tradiţie naţională a cultivării muzicii de cele mai variate categorii sociale, uniţi prin cîntare într-o singură voinţă şi suflare !

În trecutul muzicii româneşti, un moment semnificativ l-a avut corul Mitropoliei de la Iaşi, al cărui dirijor, în ultimele două decenii ale veacului XIX, a fost Gavriil Musicescu. Preocupat de continua perfecţionare a ansamblului său, Musicescu supune formaţia unei transformări menite a o moderniza : înlocuieşte vocile copiilor prin cele de femei, neadmise pînă atunci ; îmbogăţeşte repertoriul prin includerea unor piese laice ; susţine concerte în afara cadrului eclesiastic, organizează un turneu răsunător în Transilvania şi, în sfîrşit, introduce melodii populare de obîrşie ţărănească în repertoriul coral. Dacă la acestea mai adăugăm măiestria execuţiilor, remarcată pe larg în presa vremii, omogenitatea partidelor şi ansamblului, claritatea impecabilă a intonaţiei, vom obţine o infimă imagine a ceea ce a fost corul mitropolitan. Pentru a demonstra cele afirmate, reproducem un scurt citat din numeroasele articole care ne stau la dispoziţie : „Corul Mitropoliei din Iaşi produce tocmai astfel de efect asupra celor ce ascultă cîntările executate de el. Ce stil ales au cîntările acestui cor ! Ce însoţire minunată de voci domneşte în el ! Ce execuţie plină de siguranţă şi preciziune dezveleşte el ! În toate părţile pe unde sunt români s-a dus vestea, cu cîtă îndemînare «zice» corul acesta şi cîntecele populare. El, în toate privirile, se află pe o treaptă înaltă de dezvoltare a artei muzicale" [128]. Musicescu era admirator al şcolii ruse de interpretare corală, ceea ce în mod incontestabil aduce unele particularităţi în privinţa sonorităţii în interpretare. Corul său era, în 1897, format din 25 de voci femeieşti, 25 de copii şi 25 de bărbaţi [129].

Între G. Dima, J. L. Bella şi Musicescu se întrevăd diferenţe de şcoală, reflectate în presa vremii, cu ocazia turneului întreprins de formaţia Mitropoliei ieşene în oraşele transilvănene.

În ampla cronică asupra concertelor susţinute de corul lui Musicescu la Sibiu, scris într-un ton general entuziast, Dima formulează şi observaţii critice, motivînd că le face pentru ca „...să ne îndreptăm unul pe altul, ca cunoscîndu-ne greşelile, să ne putem feri de ele, şi astfel lămuriţi, să ne suim spre perfecţiune, lucrînd necontenit pentru progresul neamului nostru" [130]. Dima sesizează nepotrivirea registrelor dintre vocile de copii şi cele bărbăteşti, amplitudinea registrelor producînd inegalităţi sonore între cele două compartimente. Consideră că tempii

---

[128] Craioveanu, Athanasie. *Corul Mitropoliei din Iaşi.* În : „Albina". Bucureşti, An. I, 1897, nr. 12—13, 21—28 decembrie.

[129] Idem, ibidem.

[130] Dima, G. *Corul metropolitan din Iaşi în Sibiu.* În : „Telegraful român", Sibiu, 1890, nr. 78, 24 iulie/5 august, pag. 310—311.

luați de dirijor în aproape toate piesele sînt tărăgănați. Cei doi pedaliști existenți în partida bașilor abuzează de notele grave, solicitîndu-le în permanență. Nu i se pare fericit acompaniamentul harmoniului, la unele piese, deoarece nu poate oferi decît o palidă impresie a orchestrei, a instrumentului acompaniator, cu atît mai mult cu cît era și dezacordat. Ultima observație se referă la caracterul impropriu al transpunerii unor coruri din literatura de operă pentru ansamblul a cappella. Se întreabă, de ce nu se recurge la variata literatură existentă a genului, indicînd ca autori pe Händel și Schubert. După cum se vede, observațiile erau serioase, vizînd și unele detalii. Ele nu întunecă însă aprecierea lui Dima, fapt pentru care îi mulțumește lui Musicescu, în cîteva rînduri, pentru că a oferit sibienilor posibilitatea de a-l asculta.

Ne este greu să ne pronunțăm la fel ca și Grigore Gabrielescu pentru care „Musicescu este cel mai mare dirijor din țara noastră" [131], deoarece nu dispunem de probe și termeni de comparație. Indiscutabil, Musicescu a fost un mare dirijor, precum la fel de drept este să dăm prinos activității lui Dima, Bella, Lucian Sepețian, Ion Vidu și altor animatori patrioți, militanți pentru o muzică de calitate, pentru o artă umanistă.

Prin exemplul său, Musicescu a deschis orizonturi noi activității corale românești și mai ales repertoriului său care pînă atunci nu cuteza o axare nemijlocită pe elementul folcloric. Curajul dirijorului și compozitorului ieșean de a programa lucrări proprii, și anume prelucrări de muzică populară, a avut rolul unui adevărat șoc, determinînd un curs nou în acest domeniu. „Noi — se scrie în Luminătorul din Timișoara [132] — am așteptat cu dor pe d. Musicescu, ca, prin corul și sistemele sale reformatoare, să dea o nouă cale progresului nostru în muzică. Zic, o nouă cale, pentru că cea de pînă acum e foarte greșită. Oriunde auzi cîntînd un cor, se năzuiește a cînta cu clasicismul compozitorilor străini ; iar cînd un dirijor cutează a propune vreo serie de cîntece populare, se trezește părăsit de amatori, căci propune lucruri mocănești și de nici o valoare". Și mai departe, „Un maistru carele se impune prin trecutul și prezentul său, în fruntea unui cor bine organizat, cu dorul de doină în sine, parcă ar fi capace să ne trezească și să ne readucă la adevăratul simțământ. Readuși acolo, pe baza muzicei populare, să ne facem apoi și noi muzica clasică. Să lăsăm pe străini să-și cultive muzica lor, iar noi să ne îngrijim de a noastră. Acesta pare că e principiul d-lui Musicescu, și de aceea... i-am strigat : „Bine ai venit la noi !"

Lui Musicescu i se atribuie ideea valorificării melosului popular țărănesc și, îndeobște, inițierea orientării către popor. Acest fapt corespunde realității, deși nu credem că numai de la el se conturează noul

---

[131] Gabrielescu, Gr. *Musicescu și corul Mitropoliei.* În : „Evenimentul", Iași, 1896, 13 februarie.

[132] 1890, nr. 54, 11 iulie, vezi Breazul, G. *Gavriil Musicescu,* București, Edit. muzicală, 1962, pag. 120.

curs. În fond, imperativele inspirației populare datează în arta noastră de la programul „Daciei literare". Pe parcurs muzicienii și-au definit aspirațiile în strînsă dependență de acesta, cu toții l-au avut în vedere, teoretic, aplicîndu-l în funcție de conformația spirituală, de mediul în care activau. Cuvinte frumoase asupra rolului folclorului vom regăsi în paginile următoare, și vom constata că unele afirmații sînt făcute înaintea lui Musicescu. Acesta însă are marele merit că le-a tradus în practică și le-a răspîndit. Prin urmare, prin intermediul lui ajung în păturile largi ale populației transilvănene, ceea ce îi face pe cărturari să-l întîmpine cu entuziasm. Calea lui Musicescu va fi continuată în perioada următoare. În afara primirii și succesului fără precedent, care confirmă viabilitatea traiectoriei trasate, un alt fapt va susține aceeași idee : tînărul Ion Vidu se hotărăște să meargă la studii în capitala Moldovei, unde ține să cunoască mai profund aplicarea teoriilor lui Musicescu ! Faptul în sine are măreția unui simbol. În cele din urmă, aceeași orientare o parcurge și G. Dima într-o manieră personală, deși polemica purtată cu Musicescu ar părea că susține contrariul. Legătura cu muzica populară a constituit temelia activității de creație și organizare a vieții noastre muzicale. Setea de emancipare culturală și națională s-a concretizat în forme de manifestare artistică, îndeosebi muzicale. Lucian Sepețian ne susține asertiunea... „Ideea înființării corului a purces din dragoste pentru popor, din dorința de a vedea și pe plugarul român luminîndu-se și cultivînd una din cele mai sublime specii a artelor frumoase, cîntarea armonioasă" [133].

Mișcarea corală îndreptată spre cultivarea repertoriului universal, iar după 1880 din ce în ce mai clar direcționată spre susținerea creației românești, îndeosebi cea axată pe melodia populară, nu a fost închisă, circumscrisă într-un mediu limitat geograficește. Dimpotrivă, efervescența ei rezultă din numărul impresionant al formațiilor și din mobilitatea lor, rod al turneelor și participării la diferite manifestări ocazionale din alte localități. Mobilitatea despre care pomeneam are, în condițiile imperiului habsburgic, aspectul unei mișcări de mase, cu caracter cultural și românesc, punînd în funcțiune resorturile cele mai nobile ale aspirației spre libertatea națională.

FANFARELE ȘI UNELE CONSIDERAȚII ASUPRA VIEȚII CONCERTISTICE

Tabloul vieții muzicale trebuie completat cu activitatea muzicilor militare, al căror număr crește an de an. În 1881, prin ordinul Ministrului de Război, toate regimentele erau obligate să-și organizeze fanfara. În acest fel, filiera muzicii militare se extinde, contribuind substanțial la educarea muzicală a publicului, cîntînd sistematic în zilele de sărbătoare în grădinile publice. De la marșuri și uverturi, repertoriul

[133] Sepețian, Sever. *Corul de la Chizătău, 100 ani, 1857—1957*, op. cit., pag. 48.

fanfarelor, mai ales în ultimele două decenii ale perioadei, s-a profilat înspre potpuriuri, fantezi și rapsodii populare românești. Fanfarele au îndeplinit însă și alte funcții. În afara obligațiilor ostășești și susținerii de programe în localurile publice, ele au participat la manifestări muzicale, cum ar fi spectacole teatrale, iar în anumite orașe au furnizat



Dirijorul și violonistul Eduard Hübsch.

muzicienii necesari partidelor de suflători pentru orchestrele simfonice organizate ad hoc. Este cunoscută colaborarea fanfarelor cu trupele teatrale sau de operetă, cum a fost colaborarea lui Aron Bobescu și a șefului de muzică militară George Fotino, la Iași.

Un alt aspect legat de activitatea muzicilor ostășești este inițierea unor adevărate stagiuni de concerte. La Cluj fanfara militară dirijată de Iuliu Kaldi susține, în 1865, concerte în adevăratul sens al cuvîntului, executînd transcrieri ale unor uverturi ca *Oberon* de Weber. Prin urmare, muzicile ostășești au constituit un mijloc permanent și activ de organizare a unor manifestări muzicale, suplinind, pe măsura posibilităților, golurile existente în viața muzicală, îndeosebi a orașelor de provincie. Fanfarele au prilejuit un cîmp larg de afirmare unor muzicieni dedicați acestui gen, care și-au înscris cu litere mari numele în hronicul muzicii românești : Eduard Hübsch, Frantisek Sedlacek, George

Fotino, Iosif Ivanovici, Mihail Mărgăritescu. Am ales numai aceste nume dintr-o bogată listă, motivînd nu numai prin personalităţile dirijorale ale acestora, cît mai ales prin multiplele planuri în care s-au impus. Ed. Hübsch, violonist solist şi compozitor ; dirijorul George Fotino a creat numeroase partituri, inclusiv o operetă ; Mihail Mărgăritescu a desfăşurat o prodigioasă muncă pe planul criticii muzicale, iar Iosif Ivanovici rămîne autorul binecunoscutului vals *Valurile Dunării*.

A fost Hübsch un muzician mediocru ? A fost un talentat compozitor ? Probabil că n-a excelat prin harul său dar, incontestabil, ca inspector al muzicii militare, a avut reale merite atît organizatorice, cît şi muzicale. Inspectorul fanfarelor Eduard Hübsch — din 1870 Muzica Gărzii Naţionale — a jucat un rol activ în modernizarea fanfarelor, în şcolarizarea instrumentiştilor şi promovarea unui repertoriu adecvat.

Dintre dirijorii proeminenţi din jurul anilor 1870 menţionăm : Iosif Iacobici, Johann Umvogel, Alois Riedl, Iacob Cinciu, Ferdinand Milcher, Iancu Nicolae, Iosif Volmer, Ioan Stepa, Vicentie Sotys, Friedrich Alezi, Pascu Purcărea, Iosif Metz. O altă generaţie de şefi ai muzicii militare se afirmă către 1890, din rîndul cărora menţionăm : George Fotino, Ioan Ivanovici, O. Pursch, Iosif Lorentz [134]. La Braşov, dirijori ai fanfarelor erau : Johann Derer, Edlinger, Bullandra, I. Hajek [135].

Nu era prea clar stabilită nici poziţia militară a dirijorului, fapt pentru care se desfăşoară o amplă dezbatere în paginile revistei „România musicală“, cerîndu-se şi formulîndu-se preţioase recomandări pentru progresul muzicii militare. Fanfarele nu sînt apanajul exclusiv al forţelor armate. Numeroase fanfare se organizează în mediul rural, îndeosebi în Banat, ajungînd să susţină un repertoriu dificil. Fanfarele ţărăneşti, mîndria satelor, au servit la deşteptarea gustului în pături largi ale populaţiei.

În acest sens este concludentă o remarcă din revista „Arta“ [136] pledînd pentru menţinerea profilului muzicii militare care nu se cuvine alterat, coborînd la nivelul muzicii de consum. „Muzica militară... e o podoabă a artei, un lux necesar, dar numai cu condiţiunea ca ea să-şi menţină demnitatea ei militară, să-şi menajeze efectele ei, s-o auzim acolo unde este armata, să ne facă s-o admirăm din cînd în cînd şi aiurea, dar departe de halba de bere sau paharul de vin...“

*
*

Panorama vieţii muzicale din a doua parte a veacului trecut prezintă o structură destul de bogată, desfăşurată pe multiple planuri. Către sfîrşitul perioadei se înregistrează un curs ascendent, care pledează pentru o activitate artistică de calitate. Ramurile vieţii concertis-

---

[134] În această problemă vezi : Posluşnicu, M. Gr. *Istoria muzicei la români*, op. cit., p. 559.

[135] Comunicat de G. Zinveliu.

[136] *Muzica militară*. În : „Arta“, Iaşi, An. IV, 1895, nr. 1, p. 15.

tice au fost : simfonic, coral, cameral și fanfară. O trăsătură specifică, îmbinarea artei profesioniste și de amatori, aceasta din urmă predominînd. Pe măsură ce tînăra noastră muzică de tip apusean înaintează, formațiile profesioniste devin mai numeroase, reliefîndu-se în mod detașat. Diletanții au constituit frontul cel mai important. Amploarea mișcării amatorilor, concretizată în societăți, reuniuni și coruri, este de-a dreptul impresionantă, demonstrînd, în pofida inegalităților artistice și dificultăților întîmpinate, setea ardentă de frumos, de muzică. Această mișcare, desfășurată sub stindardul luptei pentru afirmare națională și dreptate socială, a suscitat orientarea creatorilor spre inspirația folclorică.

Pentru legătura artei profesioniste cu cea de amatori este elocvent faptul că ansamblurile de mare prestigiu au ajuns la volarea lor prin colaborarea cu compozitorii epocii : Dima, Musicescu, Porumbescu, Mureșianu, Vidu. De asemenea și în fruntea noilor instituții muzicale sau ale formațiilor s-au aflat muzicieni de prestigiu : Ed. Wachmann, G. Stephănescu, Ed. Caudella, Farkas Edmond, J. L. Bella. Dăruirea și priceperea compozitorilor, contactul nemijlocit al acestora cu formele vieții muzicale au determinat recuperarea unui hiatus istoric, obținîndu-se o mișcare muzicală de nivel. Pretențiile nu puteau fi prea mari, deoarece stadiul de la care s-a pornit a fost aproape zero. Nu o dată, rîvna și perseverența se arată adeseori deasupra rezultatelor artistice imediate. Este cert însă că generațiile acelei epoci au demonstrat perseverență, atașament și dragoste pentru muzică. În acest fel, muzicalitatea înnăscută a poporului începe să se canalizeze înspre formele superioare ale artei sonore. Profesioniștii au meritul că sesizează dorința de emancipare muzicală, influențînd-o, îndrumînd-o spre trepte superioare. Dinamismul, pulsul cel mai susținut al vieții muzicale l-a imprimat teatrul liric, a cărui pondere în ansamblul muzicii românești va face ca centrul gravitațional să încline în favoarea lui. Publicul românesc a îndrăgit mai întîi opera și apoi creația corală, pe care a și cîntat-o cu solicitudine.

Un alt aspect ce se desprinde se referă la rolul jucat în activitatea muzicală corală de cei doi corifei, G. Dima și G. Musicescu, care au meritul de a o fi ridicat la nivelul cel mai înalt. Desigur, între formațiile acestor doi animatori și maeștri corali se creionează deosebiri. Reuniunea din Sibiu are un profil laic, pe cînd corul mitropolitan, unul religios. Reuniunea va colabora cu orchestra, pe cînd corul lui Musicescu rămîne perseverent structurii a cappella. Dima abordează complexe lucrări vocal-simfonice, pe cînd Musicescu nu-și poate permite acest lux, deși abordează creații religioase pretențioase, de tipul „concertelor corale". În ambele cazuri se poate vorbi despre o remarcabilă măiestrie a ansamblului, care cunoaște trecerea de la faza cîntării armonice la cea a executării pieselor de factură polifonică, cu un deplasament liber al vocilor, cu linii independente. La Dima conceptul contrapunctic va predomina nu numai în repertoriu ci și în propria-i creație, ceea ce nu este sinonim cu absența din lucrările lui Musicescu, îndeosebi cele religioase,

în care abundă procedee polifonice. Pentru ambii o preocupare constantă, legată de necesitățile de repertoriu a constituit-o creația originală, în care ponderea o dețin piesele ce folosesc metoda citării folclorice. Interesant este și faptul că posibilitățile interpretative ale respectivului ansamblu au determinat și gradul de complexitate a scriiturii, fizionomia tehnică a compoziției. Ambii dirijori și compozitori au scris pagini de reală forță artistică în hronicul muzicii românești, punînd temeiurile artei interpretative naționale, a școlii noastre în acest domeniu, bogat ilustrat în perioadele secvente. Nu insistăm asupra componentelor artei interpretative dirijorale inaugurate de cei doi muzicieni, dar semnalăm momentul apariției sale, avînd antecedente în dificila muncă de pionierat a lui Flechtenmacher, I. A. Wachmann, Visarion și a altora care au condus ansambluri vocale și instrumentale în epoca anterioară. Dacă la numele lui G. Dima și Musicescu alăturăm numai numele inițiatorului simfonicelor bucureștene, Eduard Wachmann, precum și al fondatorului trupei românești de operă, George Stephănescu, ambii dirijori reputați, cu un stagiu îndelungat, vom putea conchide că din a doua parte a secolului trecut avem motive să vorbim de școala românească dirijorală.

TRUPELE LIRICE

„Am putea zice fără ezitație că în țara noastră acest fel de muzică este cel mai prețuit între scrierile clasice muzicale", — sînt rînduri desprinse din numărul apărut la 1 aprilie 1890 al revistei „România musicală", ce exprimă un mare adevăr asupra ponderii activității trupelor de operă, în ansamblul vieții muzicale. Fără îndoială că teatrul liric se situează pe primul loc, într-o ierarhizare, poate, neavenită, fără ca prin aceasta să se subestimeze importanța muzicii corale și a celei simfonice. Genul liric, cu multiplele sale subdiviziuni — vodevil, operetă (operă comică), operă, balet — a reprezentat terenul cel mai fertil și mai trainic al vieții noastre muzicale prin existența, stagiune de stagiune, a spectacolelor, mai ales la București. Au fost stagiuni în care și-au disputat întîietatea în atragerea spectatorilor și trei trupe lirice. Prin profilul lor divers, trupele ofereau spectacole pentru cele mai variate gusturi, de la vodevil, cu „cînticele" sale simple, la operă, cu impresionante dezvoltări simfonice. În plus, stagiuni teatralo-muzicale se susțin în toate orașele mai importante, fie și avînd o frecvență lipsită de continuitate. Cu toate acestea s-ar putea scrie pagini multe despre trupele lirice de la București, Iași, Cluj, Timișoara, Craiova, Brașov, Sibiu, Galați, Arad. De unele din orașele amintite se leagă activitatea componistică a unor personalități proeminente ale muzicii lirice românești. Dezvoltarea impetuoasă a vieții muzicale de operă se explică și prin aderența largă a melomanilor față de creațiile de mare rezonanță

mondială, prin interesul viu față de artiștii lirici, prin susținerea călduroasă a trupelor și impresarilor care-și asumau riscul organizării stagiunilor. Faptul că muzica românească s-a afirmat cu pregnanță în ultimul pătrar al veacului trecut trebuie să se justifice și prin avîntul muzicii de operă, al acestui pretențios și complex gen teatral și muzical, care s-a soldat cu rezultate pozitive în educarea muzicală a publicului, în afirmarea forțelor autohtone atît în domeniul creației, cît mai ales al interpretării lirice. Perioada amintită marchează geneza operei românești, ca gen de creație națională, printr-un număr de lucrări, culminînd cu *Petru Rareș* de Eduard Caudella, o operă romantică inspirată din trecutul istoric al poporului român, axată pe ideea valorificării melosului folcloric. Totodată, grație eforturilor eroice ale lui George Stephănescu, patriotismului său fierbinte, se formează o trupă românească de operă. Momentul a marcat afirmarea școlii interpretative vocale românești, care se mîndrește cu nume de răsunet mondial, ce au ilustrat arta lirică de pretutindeni purtînd mesajul artistic al României. Dintre acești cîntăreți, cel puțin cinci au fost stele de primă mărime : Elena Teodorini, Hariclea Darclée, Zina de Nori, Nuovina, Giovani Dimitrescu, Dimitrie Popovici-Bayreuth. Arta noastră lirică nu se rezumă la aceste nume, dar le vom încrusta în filele acestei lucrări, cu admirația și respectul ce li se cuvin, atunci cînd vom dezvolta problemele legate de trupa românească de operă.

În tabloul vieții muzicale de după actul Unirii se întîlnesc, în ordine cronologică, următoarele tipuri de formații lirice : trupe de operă italiene, trupele teatrale muzicale românești, trupe străine de vodevil și operetă, trupe românești de operă. Simplificîndu-le obținem două mari categorii : trupe străine și românești, dintre care se reliefează opera italiană, cu stagiu permanent, și trupa românească de operă ; într-un alt plan, trupe teatrale cu muzică, în care protagoniștii rolurilor muzicale nu sînt cîntăreți și trupe de operă avînd cîntăreți de profesie.

Ne propunem să urmărim drumul istoric al trupelor din aceste categorii, fără să neglijăm, fie și tangențial, activitatea desfășurată de trupele din orașele mai importante. De la bun început menționăm că nu ne interesează, în măsura în care le-am acordat spațiu în capitolul precedent, trupele românești de vodevil, deși mai dețin cîteva decenii un loc important. Nu o facem, deoarece, în condițiile în care repertoriul nu se primenește în sensul adevărat al cuvîntului, actorii și nu cîntăreții sînt titularii rolurilor, iar muzicii i se rezervă, prin calitate, un rol subiacent, neputînd furniza date cu adevărat demne de reținut. Cu atît mai mult cu cît ne aflăm în faza cînd în viața muzicală își dispută primatul formații lirice superioare de operă (și operetă), polarizîndu-ne întreaga atenție. Relevăm aportul unor actori ca Matei Millo, Costache Caragiale, al directorilor C. A. Rosetti, Ion Ghica, I. L. Caragiale, Gr. C. Cantacuzino etc., în susținerea și promovarea muzicii dramatice, pentru crearea repertoriului teatral original.

PROFILUL ŞI REPERTORIUL OPEREI ITALIENE DIN BUCUREŞTI

Forma constantă a vieţii muzicale o reprezenta Opera italiană. Bucureştii dispuneau, la fel ca şi alte oraşe mari europene, de un teatru italian permanent, care susţinea spectacole lirice. Titulatura de epocă nu diferea prea mult în cursul anilor : *Teatrul italian, Opera italiană, Trupa italiană de operă*. Guvernul român, dornic să aibă reprezentaţii de operă, subvenţiona aproape cu consecvenţă teatrul italian, acordînd impresarilor străini şi români ce-şi asumau riscanta afacere a organizării trupelor, sume suficient de mari [137]. Bineînţeles, impresarii se bazau pe existenţa unui public dornic de spectacole, animat de dragoste pentru muzică sau a unei categorii dominate de snobism. Pentru suscitarea interesului, repertoriul trebuia primenit an de an, desigur, în virtutea posibilităţilor, erau necesare nume celebre, se aduceau trupe de balet. Ca atare, opera italiană nu era destinată publicului larg, deoarece acesta nu-şi putea permite luxul să suporte, decît rareori, preţul ridicat al biletului de intrare, apoi limba italiană, deşi înrudită cu cea română, nu era înţeleasă. Moda impunea ca ceea ce preţuia Parisul, trebuia să accepte, dacă nu să preţuiască, şi Bucureştii. În pofida unor considerente extramuzicale, care au jucat un anumit rol în prezenţa trupelor străine, nefiind întotdeauna de natură subiectivă, întrucît şi trupele respective căutau cu fervoare debuşeuri, scene dispuse să-i primească, de prezenţa Operei italiene se leagă anumite avantaje indiscutabile : a contribuit în mare măsură la iniţierea şi emanciparea vieţii muzicale româneşti ; a oferit un model artistic pe care muzicienii autohtoni l-au adoptat cu repeciziune ; a ridicat nivelul vieţii muzicale româneşti, chiar şi dacă spectacolele erau uneori slabe ; în sfîrşit, a format un public sensibil, apt să discearnă calitatea interpretării şi însăşi forţa mesajului. Sub acest aspect, cu toată disputa acerbă pe care a justificat-o, purtată cu reprezentanţii artei lirice române, Opera italiană ocupă un loc important în trecutul muzicii româneşti. Îi datorăm numeroase avantaje, am beneficiat prea mult de pe urma ei, pentru a nu recunoaşte, cu obiectivitate, că a fost de real folos dezvoltării muzicii noastre. Pe bună dreptate, Pantazi Ghica, consecvent admirator al operei italiene, scria : „Opera nu este decît o şcoală spre a-nălţa gustul bunei muzici..." [138].

Trupele italiene, precum şi alte trupe străine, se perindă cronologic la Bucureşti, datorită următorilor conducători, impresari, directori, după stagiuni :

Trupa italiană de operă V. Hiottu — 1858—1859. Repertoriul era alcătuit din nouă titluri : 4 Verdi — *Atila, Traviata, Trubadrul* şi *Nabucco ;* 2 Donizetti — *Lucia* şi *Favorita ;* Bellini — *Beatrice di Tenda ;*

---

[137] În 1868 impresarul B. Franchetti nu a beneficiat de subvenţie. A se vedea : „Românul", 1868, 28 sept., p. 236.

[138] Ghica, P. *Cronica Bucureştiului*. În : „Telegraphul", Bucureşti, 1874, nr. 795, 13 noiembrie.

Meyerbeer — *Robert Diavolul* și Mercadante — *Jurămîntul*. Soliști : Margaritta Zenoni, Rachele Gianfredi, Carolina Ghedini, Fani Giovanelli, Giorgio Stigelli, Enrico Giusti, Francesco Steller, Giulio Colombo, Nicola Benedetti, Giovanni Caponi, Enrico Topai. Dirijor Casimiro Biscontini [139]. Turneul s-a soldat cu mari pierderi, fapt pentru care cîntăreții nici nu au avut cu ce-și plăti drumul la întoarcere [140].

În stagiunea 1859—1860 antreprenorul V. Hiottu nu respectă clauzele contractuale, nu aduce cîntăreți de renume și reangajează cîntăreți neagreați de public, fapt care va duce la rezilierea concesiunii. Ca repertoriu, nimic nou, deoarece reluarea operelor lui Bellini, compozitor ce domină prin *Somnambula, Puritanii, Norma,* nu constituia o noutate. În august 1859 Eufrosina Popescu are un concert cu arii din opere. În iunie 1860 trupa de operă din Cluj, condusă de Mihail Havi, întreprinde un turneu la București cu operele *Hunyadi Laszlo* de F. Erkel, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, *Traviata, Rigoletto, Trudaburul, Attila* și altele. Printre soliști : Cornelia Crețu-Höllosi.

În stagiunea 1860—1861 Comitetul general al teatrelor, prin C. Aristia, A. Roques și D. Florescu, girează conducerea teatrului italian [141]. Soliștii principali : Sesniewska, Guerrabella, Fanny Plak, domnii Steger, Steller, Bruno, C. Boccabadate. Orchestra era alcătuită din 36 de instrumentiști, iar corul din 32. S-au rulat operele curente, plus *Macbeth* de Verdi și *Magdalena* de Al. Zisso.

Francezul Paul Drillat deține stagiunea 1861—1862. Se joacă și opere mai puțin cîntate la noi, de Verdi : *Ernani, Vecerniile siciliene, Lombarzii* și *Bal mascat*. Rossini e prezent cu *Othello* și *Bărbierul*. Din repertoriu, opt titluri aparțineau lui Verdi. Drillat a recurs și la trupa de balet a dansatoarei Lanner [142]. Deficitul a fost ridicat, fapt care a dus la reinvitarea lui P. Papanicola să conducă *Teatrul italian* în perioada 1862—1864, luna octombrie, cînd încetează din viață. Soliste : Crețu-Höllosi, Schezzi, Rachella Gianfredi-Cățulescu, Rosa de Ruda, Guerini, iar soliști : Pognoni, Steger, Pandolfini, Gini, Lorenz și Topai, Mihail Urio-Ialomițeanu. Ca titluri, nimic nou, numai compozitori italieni, cu excepția : *Martha* de Flotow. Dintre concertele organizate de teatru : decembrie 1863 — Louise Schuller, martie 1864 — Elise Circa ; martie 1864 — violonistul Vimercati și aprilie 1864 — L. Wiest. După moartea lui P. Papanicola, conducerea stagiunii 1864—1865 o deține Co-

---

[139] Filimon, N. *Despre noua trupă italiană*. În : „Naționalul", București, 1858, nr. 59, 3 iulie.

[140] Massoff, I. *Teatrul românesc,* vol. II, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 221.

[141] Richard Kunisch în 1861 publică la Berlin lucrarea *Bukarest und Stambul,* Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei, din care cităm : „Bucureștii n-au o stradă pe care să poți trece fără pericol, în trăsură ori pe jos, dar orașul are operă italiană, spectacol francez și românesc." După : N. Iorga, *Istoria românilor prin călători,* vol. IV, București, Edit. Casei școalelor.

[142] Franga, Gh. *Opera Română*. op. cit., vol. II, p. 330.

mitetul general al teatrelor în regie, pe contul statului. M. Kogălniceanu se numără printre cei care vegheau la bunul mers al Teatrului italian.

G. Spiro, fostul impresar de la Iaşi, se află la direcţia Operei italiene din Bucureşti în stagiunile 1865—1866, 1866—1867. Repertoriul cam acelaşi, exceptînd Mozart : *Don Juan*, Halévy : *Ebreea* şi Pedrotti : *Tutti in maschera*. Stagiunea s-a încheiat cu un mare deficit, cîntăreţii neputînd fi plătiţi.

În 1866 trupa germană de operete de sub direcţia lui Eduard Khern, de la Odessa, prezintă în sala Bossel un şir de reprezentaţii, repertoriul fiind dominat de Fr. Souppé, Offenbach. Solişti : Anna Hass, tenorul Weidmann. Regizor Eduard Horenstein. Carolina Müller — primă balerină [143].

În cadrul Teatrului Naţional, în decembrie 1866, maestra de balet Virginia Vitalli prezintă *Dansul mateloţilor* şi *Jucata*, dans naţional, pe care-l interpretează în compania lui G. Moceanu. Este interesant că se cere în *Buletinul instrucţiunii publice* (1866, nr. 12, p. 640) ca scena noastră să se ocupe de coregrafia naţională, mai ales că la Paris, Teatrul de la Gaité a montat „un superb balet naţional român intitulat *La Moldoviena*".

De reţinut că E. Khern face o ofertă pentru obţinerea impresariatului operei italiene şi un proiect pentru crearea Operei Române naţionale pentru stagiunea 1866—1867, „compusă din artişti excelenţi şi un balet cel puţin echivalent cu acela al marilor teatre din Viena şi Berlin [144]. Propunerea a fost însă respinsă de I. Samurcaş, pe motiv că există un contract încheiat pentru Opera italiană.

Din toamna anului 1867 şi pînă în primăvara anului 1878, deci douăsprezece stagiuni la rînd, Benedetto Franchetti conduce Opera italiană din Bucureşti. De notat că Franchetti a preluat concesia Operei italiene fără nici o subvenţie, oferind şi suma de 6.000 lei în folosul Teatrului Naţional ! Personalul operei în stagiunea 1867—1868 : Noel Guidi şi Angelica Moro, soprane ; Paolina Gagioti — contraltă ; Ottaviano Lori şi Cesare Sarti — tenori ; Paolo Baroldi — bariton ; Enrico Harvin şi Enrico Topai — başi. Ca repertoriu nimic nou. În septembrie 1867 se dă un concert şi un spectacol de balet.

În primăvara anului 1868, trupa franceză de comedie şi vodevil a lui Raphael Felix e la Bucureşti, rivalizînd cu trupa germană a lui Ed. Khern. Noi opere apar în repertoriul operei italiene în stagiunea 1868—1869 ; *Faust* de Gounod la 12 octombrie 1868 şi *Doctorul şi moartea* de Luigi şi Frederico Ricco. Ansamblul de balet, condus de Franz Mosser, era destul de bun. Dintre solişti, soprana cehă Ema Vizjak, căsătorită cu tenorul Niculescu [145], şi basul Pietro Milesi — un remarcabil Mefisto. O serie de spectacole prezintă trupa germană de operetă şi operă comică a lui Sinnmayer Modrzewski.

---

[143] Massoff, I. *Teatrul românesc*, vol. II, op. cit., p. 40.

[144] Franga, G., op. cit., vol. II, p. 347.

[145] Ollănescu, D. C. *Teatrul la români*, vol. II. Bucureşti, p. 281.

Pentru stagiunea 1869—1870 — nou apare drama lirică *Jone* de M. Petrella. La 30 martie 1870 se organizează un concert vocal și instrumental pentru lansarea lui Theodor Popescu, fost elev al conservatorului, reîntors de la studii din Italia. Și-au dat concursul : Coralia de Veiso, Emilia Vlădescu, Amalia Lempart, Aurelia Tillaye, Antoaneta Tozzoli, Eduard Hübsch. În vara anului 1869 turneul trupei germane de operetă condusă de Winter. Se prezintă baletul *Doamna cu părul de aur sau Demonul dansului învins* de L. Wiest, după o povestire română de Augusta Maywood.

Stagiunea 8 octombrie 1870—12 martie 1871 : Opera italiană era reprezentată prin sopranele Ponti dell'Armi, Auguste Gadanini și S. Caruzzi-Bedogni ; contraltele Craglia și P. di Rosello ; tenorii Patierno și Vital ; baritonii Sparopani și Cetrone ; bașii Costa și Topai. În orchestră cîntau L. Wiest, Ferlendis, N. I. Voinescu și alții, iar concertmaestru — Colbrand. Operă nou : *Victor Pisani* de Achille Peri. În martie, sub conducerea lui L. Adamollo, Opera italiană susține o microstagiune la Craiova. La București, în primăvara anului 1871, apare trupa de vodevil a lui George Blum. Mai multe concerte se organizează la începutul anului 1871 ; la cel din 18 martie Alexandra I. Ghica a interpretat *Sonata în do diez minor* de Beethoven, iar Eleonora Rîureanu, *Concertul pentru pian și orchestră* de Weber.

B. Franchetti nu aduce nimic nou în repertoriul stagiunii 1871—1872, cu excepția unor soliști. Interesant este faptul că după terminarea reprezentațiilor la București, Opera italiană din București a avut la Viena o mică stagiune. Se joacă baletul *Fidanțata română sau pețeala* de Graziani și Matiozzi. Dintre concertele organizate de către Opera italiană amintim pe cel al Coralei George Brătianu din 19 mai 1872, ca și concertul pianistului Lubicz. Trupa franceză de comedie și vodevil era condusă de Toilefleur.

Ruy Blas, operă în patru acte de Filippo Marchetti, e titlul cu adevărat nou pe afișele Operei italiene în stagiunea 1872—1873. Personalul artistic : Emilio Frosso, Ana d'Este, Arguide Pegollo, Jenny Bay — soprane ; Camilia Giotti — contraltă ; Steger și Iginio Corsi — tenori ; Bertolazzi și Leonidas Boschini — baritoni ; Lombardelli, George Brătianu și Edrigo Rice — bași. Dirijor : Eliardo Bianchi. Opera italiană a avut în această stagiune 79 de spectacole [146]. Trupa franceză de comedie și vodevil era condusă de această dată de Emilia Keller, oferind bucureștenilor titluri de Offenbach și Lecocq — compozitori în mare vogă pe atunci. Este adevărat că jucau și opere comice ca : *Mignon* de A. Thomas, *Diamantele coroanei* de Auber, *Amorul dracului* de Grisort. În componența trupei italiene din stagiunea 1873—1874 e inclus și Ioan Ardeleanu — bariton. Continuă seria reprezentațiilor E. Keller în asociație cu E. Meynadier.

În septembrie 1873 — turneul trupei americane de balet, condusă de Veroni West, care prezintă „scene americane negrene“, și turneul trupei germane de operetă și balet condusă de Friedrich Dron.

[146] Franga, G. *Opera română,* vol. III, op. cit., p. 465.

Pentru stagiunea Operei italiene 1874—1875, un titlu nou : *Sapho* de Ch. Gounod. Cîntăreții : Charlotta Bossi, Giulia Benotti — soprane ; Giulia Latour Tintorer — contraltă ; Bice Bonaluomi, Charlotta Polastri — tenori ; Leandro del Passo, Gonzalo Tintorer și Antonio Patierno — baritoni ; Agostino Mazolli, Theodor Popescu — baritoni ; Rafaello d'Ottaci și George Brătianu — bași. În vara anului 1875 a avut loc turneul trupei ruse de balet a lui François Weis, orchestra fiind dirijată de L. Wiest. Se preconizaseră 60 de spectacole, dar din cauza deficitului, indiferenței publicului, turneul se întrerupe. Nemulțumiți de stereotipul repertoriului italian, Al. Odobescu, secondat de Ed. Wachmann, convinge guvernul să încerce primenirea peisajului liric prin invitarea unei trupe franceze de operă și operă comică, în locul Operei italiene. Astfel, în stagiunea 1875—1876 se produce o pauză în activitatea Operei italiene din București.

În perioada ianuarie — mai 1876 trupa franceză „Grand Opéra și Opéra Comique" a lui Bongors, dirijată de De Joly, a oferit bucureștenilor operele : *Wilhelm Tell* de Rossini, *Dama albă* de Boieldieu, *Galatheea* de V. Massé, *Favorita de Donizetti*, baletul *Steaua* de A. Thomas, *Fra Diavolo* de Auber, *Ebreea* de Halévy, *Hughenoții* de Meyerbeer, *Muta di Portici* de Auber. În acest fel se compensează carențele repertoriului Operei italiene, dar calitatea artistică a trupei franceze a nemulțumit publicul, de unde reiese că ideea lui Odobescu nu a fost prea fericită. Trupa franceză de operetă a lui E. Keller și E. Meynadier este aspru criticată pentru spectacolele sale de slabă calitate.

B. Franchetti reușește, în 1876, să obțină din nou concesia, aducînd o nouă trupă, convingîndu-și angajații că nu-s întemeiate zvonurile privitoare la un iminent război. Noutatea din stagiunea 1876—1877 : premiera românească a operei *Aida* de Verdi.

Cîntăreții operei italiene în stagiunea care a început la 8 octombrie 1877 au fost : Anastasia Sragini, Elena Teodorini, Marieta Costagno — soprane ; Luiza Alberti — mezzosoprană ; Eugenio Costagno, Mariano Marini — tenori ; Antonio Grandi și Silvio Romiati — baritoni ; George Brătianu — bas. Eliardo Bianchi și Carlo Giannetti — dirijorii orchestrei ; Feliciano Franchetti — dirijorul corului ; Ludovic Wiest — concertmaistru. Stagiunea s-a închis la 7 aprilie 1878. În paralel, aveau loc reprezentațiile trupei franceze de operetă — Emilia Keller, cu repertoriul : *Pericola, Fata mamei Angot, Frumoasa Elena, Barbă-Albastră, Viața pariziană* etc. Stagiunea a durat între 23 februarie — 3 mai 1878.

Constantin A. Gebauer preia directoratul operei italiene în stagiunea 1878—1879. Orchestra dirijată de E. Bianchi (prim-violonist, L. Wiest), era compusă din 42 de instrumentiști, iar corul din 30, condus de Cairetti ; primă-balerină — Lauretta Galli ; soliste : Melanie de Altemburg, Henriette Levaseur, Lidia Toreggi, Clementina de Vere, Maria Lachesi, Emma Vijak-Niculescu, Ermina Beloff, Angelica Verotti, iar soliști : Oreste Capelletti, Giovanni Peruggini, Felice Stelli, Eugenio Buttini, George Brătianu, Agostino Mazzolli, Davide Benteveri și alții. În repertoriu, opere italiene de mare popularitate și operele franceze :

Faust, Hamlet, Hughenoții, Dinnorah și o premieră : *Vîrful cu dor* de Zdislaw Lubicz, dramă originală de F. Leroc (Carmen Sylva), la 26 ianuarie 1879. Distribuția : Maria — Levaseur, Ionel — Peruggini, Dorul — Verotti, un păstor — Mazzolli, al doilea păstor — Seidmann [147]. La concertul din 8 octombrie 1878, G. Moceanu a prezentat dansuri naționale.

Stagiunea 1879—1880 : antrepriza Operei italiene o preia Athanasie Fanutză, căpitan ; din cauza nerespectării contractului nu rezistă decît o stagiune. Ceea ce merită reținut este succesul repurtat în această stagiune de Elena Teodorini, care apăruse în zece roluri. În prima parte a anului 1880 menționăm turneul trupei germane de operetă condusă de C. Blum. de reținut concertele Operei italiene și Teatrului Național la care-și dau concursul Elena Teodorini, Enrico Pogliani și orchestra.

Antrepriza operei italiene se acordă lui C. Serghiadi, care o deține patru stagiuni la rînd. Personalul artistic în stagiunea 1880—1881 : Maria Mantila și Ida Cotta — soprane absolute ; Buglioni di Manoli și Rachela Buchini — soprane lejere ; Enrichette Bernardoni — mezzosoprană ; Piccioli, Giuglio, Ugolini și Oreste Capeletti — tenori ; Lorenzo Lalloni — bariton ; Ettore Marcasso, Silvestri Graziosi și Ladislau Seidmann — bași. Dirijor : Enrico Ridoldi, Carini, maestru de cor, și L. Wiest — concertmaestru. Operele curente sînt îmbogățite cu *Jone* (Căderea Romei) de M. Petrella. Au fost programate mai multe concerte (unul spiritual), în care protagoniști au fost : L. Wiest, Virginia Bianelli, A. N. Esipova (pianistă), I. Wieniawski (pianist).

În stagiunea 1881—1882 este angajată solistă și Charlotta Leria. Dirijor este tot E. Riboldi, maestru de cor, F. Franchetti. Opera *Carmen* s-a reprezentat la București de către Opera italiană în stagiunea 1882—1883. În turneu la București s-a aflat, la începutul anului 1883, baletul polonez. C. Serghiadi înțelege să prezinte opere noi, fapt care se concretizează în stagiunea 1883—1884 cu opera *Haiducul* de Oreste Bimboni, pe un libret de Fr. Damée și C. d'Oremville [148].

Un repertoriu mai puțin bogat îl oferă afișele Operei italiene în stagiunea 1884—1885, cînd antrepriza o obține din nou Benedetto Franchetti. Începînd cu anii 1885—1886, stagiunile Operei italiene parcurg o traiectorie descendentă, într-o perioadă depresivă, deoarece îi opune mare concurență trupa română de operă a lui George Stephănescu, care reușește să elimine complet, în menționata stagiune, pe omonima ei italiană. Din nou asistăm la o repriză italiană în 1886—1887, sub conducerea lui C. Serghiadi, avînd un repertoriu bogat : *Aida, Rigoletto, Traviata, Ernani, Trubadurul, Bal mascat* de Verdi ; *Norma* de Bellini, *Favorita* și *Lucia* de Donizetti, *Hughenoții* și *Dinnorah* de Meyerbeer, *Don Juan* de Mozart, *Carmen* de Bizet și *Ebreea* de Halévy.

---

[147] [Eminescu, M.] în „Timpul" din 25 iunie 1879, anunțînd premiera, arată că din lipsă de „Cîntători români se va cînta de artiștii trupei italiene".

[148] Premiera la 1 martie 1884. Cf. G. Franga, *Opera română*, vol. III, op. cit., p. 1567.

În anul următor, dă spectacole doar Opera Română, condusă de G. Stephănescu. De asemenea, se află în turneu două trupe franceze : trupa pariziană de operete (Schürmann) şi trupa franceză în frunte cu Alice Reine de la teatrul „Renaissance" din Paris.

Stagiunea 1888—1889 găzduieşte trupa de operă italiană condusă de Elena Teodorini, care prezintă fragmente din opere, dirijor Francesco Spetrino. Are loc turneul trupei franceze a teatrului de „Varietăţi" din Paris, în frunte cu Ana Judic sub impresariatul lui Johann Steffler. Dintre concertele mai importante, se remarcă cele susţinute cu participarea Elenei Teodorini şi a lui Toma Micheru, în 20 martie 1889. Este în fapt o mărturie a greutăţilor prin care trecea, neputînd oferi spectacole integrale. La conducerea Operei italiene din nou apare antreprenorul C. Serghiadi, în 1889—1890. Francesco Spetrino compune *Romania (Carmen Saeculare)*, pe textul lui D. C. Ollănescu-Ascanio, care se prezintă publicului la 25 noiembrie 1889. În paralel, Opera Română are din nou stagiune. Trupa Operei italiene în stagiunea următoare o conduce o altă cîntăreaţă romăncă, Hariclea Darclée. Întreprinderea Operei Române, Italiene şi Franceze era titlul Societăţii lirice care a prezentat spectacole în lunile octombrie 1891 — ianuarie 1892 sub conducerea lui G. Stephănescu. În opera *Celeste* de Fr. Spetrino, jucată la Bucureşti în 1891, erau şi dansuri româneşti, în care excela G. Moceanu.

Bucureştii, în stagiunea 1892—1893, pe lîngă Opera Română a mai găzduit încă două trupe italiene, prima condusă de Fr. Spetrino şi a doua : Noua trupă italiană de operă (aprilie 1893).

Solistele trupei italiene condusă de Fr. Spetrino : Repetto Trisolini, Anunziata Stinca, Regina Pinkert, Aurelia Kitzu, Adela Borghi, iar soliştii : Oreste Emiliani, Francesco Vicchioni, Giuseppe Russitano, Enrico Stinca. Premieră : *Gioconda* de Ponchielli ; baletele : *Ielele* de Fr. Spetrino, balet în două părţi, libret Theodor Aslan, şi *Cancanul înaintea justiţiei*, al cărui autor nu-l cunoaştem. Din noua trupă italiană de operă au făcut parte : G. Bellincioni, Ida Dameno, Munzio Melosi, Federigo Percopo.

În stagiunea 1893—1894, Opera italiană, alături de operele curente, a prezentat opera *Otello* de Verdi, *Paiaţe* şi *Amicul Fritz* de Leoncavallo, *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni, *Lohengrin*[149] de R. Wagner şi baletul *Zurema*. A fost o stagiune extrem de bogată. Cîntăreţii principali : Isabella Svicher, Lino Cerne, Feliciano Toncioni, Francesco Runcio, Francesco Signorini, Mario Sammarco. Opereta din Craiova, în frunte cu Irina Vlădaia, susţine un şir de reprezentaţii la Bucureşti.

O trupă franceză de operete vizitează capitala în stagiunea 1895—1896, condusă de Theodor de Glaser ; capul de afiş îl deţine Ana

---

[149] La a treia reprezentaţie cu *Lohengrin*, sala era cam goală, fapt care-l face pe cronicarul revistei muzicale *Arta* (nr. 2, 1894, 15 ianuarie, p. 32) din Iaşi să scrie : „Pentru bucureşteni, muzica lui Wagner tot e încă muzica viitorului".

Judic. Aceeași trupă lirică franceză revine în stagiunea următoare. Soliștii italieni sînt incluși, încă de prin 1890, în ansamblul Operei Române, fapt ce va duce în unele stagiuni la anihilarea totală a Operei italiene. O vom regăsi în 1900.

Rezultă din înșirarea efectuată că stagiunile permanente ale operei italiene încep în 1843, cu impresariatul lui B. Sansoni, și continuă pînă în primăvara anului 1885. Timp de patru decenii trupele italiene au deținut supremația, avînd monopolul reprezentațiilor lirice. Am putea-o califica drept perioada de înflorire a operei italiene în țara noastră. Din 1885 și pînă în anii primului război mondial, deci aproximativ trei decenii, opera italiană înregistrează o perioadă de declin, încheindu-se cu sistarea completă a reprezentațiilor sale. Cauza acestei stări o găsim în intrarea în scenă a trupei românești, care va înfrunta concurența italiană, militînd pentru recunoaștere prin mijloace artistice, convingînd că ei i se cuvine subvenția oficială. Perioada declinului operei italiene corespunde cu perioada avîntului operei române. Traiectoriile acestor două concurente, prima sprijinită de oficialitate, iar a doua, opera română, nu, înscriu sensuri absolut diametrale, iar la un moment dat se contopesc. Important este faptul că în stagiunile în care una din trupe, indiferent de titulatura avută, nu prezintă spectacole, înseamnă că cealaltă, în mod automat, le susține. Deci, în stagiunile cînd afișele operei italiene lipsesc, publicul capitalei are prilejul să se delecteze la spectacolele trupei românești. Așadar, stagiunile de operă nu au dispărut niciodată, deși o anumită trupă lipsea într-o stagiune sau în decursul mai multora.

Într-un cadru mai general, istoricul vieții de operă la noi în țară se prezintă, în ansamblu, astfel : începînd din 1765—1770 și pînă in 1843, asistăm la confruntarea indirectă și neperiodică a unor trupe de operă, pentru afirmare, avînd o proveniență diversă : germană, italiană, franceză. Din 1843 trupele italiene cuceresc primatul, susținînd cu ritmicitate, de intensitate constantă, pulsul vieții muzicale, ca în 1885 să se înregistreze o etapă nouă, decisivă. Este vorba de înscrierea culminației în disputa pentru supremație din partea operei românești și italiene. Rezolvarea definitivă se produce după încheierea ostilităților primului război mondial, cînd școala românească lirică elimină din arenă concurenta sa, impunîndu-se autoritar.

Desprindem patru etape ale evoluției în spirală pentru instaurarea vieții de operă : a) etapa trupelor străine, b) etapa trupelor italiene, c) etapa trupelor italiene și românești, d) etapa trupelor de operă românești, unele stagiuni, în cadrul aceleiași trupe, cu titulatura : Opera Română. Prin urmare, istoricul spectacolului de operă în țara noastră se desfășoară de la factorul obiectiv la cel subiectiv, de la trupe străine la trupe românești, sub stindardul afirmării artei interpretative autohtone. Am văzut, am preluat, ne-am inițiat și am cucerit. Drumul n-a fost ușor și lipsit de asperități. În paginile următoare vom revela unele aspecte în acest sens, dînd prinosul cuvenit animatorului și părintelui operei naționale, ca școală de interpretare, lui George Stephănescu, militant de mare anvergură pentru arta lirică românească.

Repertoriul trupelor italiene se axa, cum era şi firesc, pe lucrările reprezentative ale compozitorilor italieni. Predomină ca număr de lucrări jucate în fiecare stagiune creaţia lui Giuseppe Verdi, Gaetano Donizetti, Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini. Mai figurează şi cîteva titluri datorate compozitorilor francezi : Charles Gounod, Félicien David, Georges Bizet. Desigur, impresarii urmăreau cu orice preţ atragerea publicului, neîngăduindu-şi riscul montării unor lucrări pe care nu se putea conta ca succes, ceea ce îi determină să opereze numai cu creaţii verificate la publicul din alte ţări. Repertoriul italian era suficient de bogat şi ca nume şi mai ales ca lucrări aparţinînd corifeilor şcolii de operă respective din secolul al XIX-lea. De remarcat că lucrările mai pretenţioase nu erau evitate, dimpotrivă, ele se programau la intervale relativ scurte după premiera mondială. *Bal mascat* de Verdi s-a jucat în 1862, la trei ani diferenţă ; *Aida* s-a reprezentat la Bucureşti în toamna anului 1876, deci la mai puţin de şase ani de la premiera absolută ; *Otello* în 1893, la interval de şase ani ; *Faust,* în 1868, la nouă ani ; *Mignon* de A. Thomas în 1873, după şapte ani ; *Carmen* de Bizet s-a cîntat la Bucureşti după unsprezece ani de la premiera pariziană. *Cavalleria rusticana* o înscrie în repertoriu trupa lui Stephănescu în stagiunea 1891—1892, deci la mai puţin de doi ani de la premieră (1890). Acelaşi fenomen l-a înregistrat şi *Paiaţe,* jucată de trupa italiană în stagiunea 1893—1894, iar premiera mondială avusese loc în 1892 ; *Amicul Fritz* în 1894, după trei ani. Nu e de loc lipsit de importanţă că opera *Otello* de Verdi s-a jucat la Bucureşti în stagiunea 1893—1894. În schimb *Lohengrin* s-a cîntat la Bucureşti după aproape cinci decenii.

Comparativ cu etapa anterioară ; remarcăm că numărul premierelor, la un interval apropiat botezului mondial, pe de o parte se reduce, iar pe de alta, numărul anilor care se interpun creşte. Inevitabil, alături de lucrările de anvergură ale repertoriului italian au figurat şi lucrări mai puţin reprezentative, nerealizate, peste care s-a aşternut praful uitării. Fenomenul pare justificabil dat fiind absenţa perspectivei în aprecierea reală a valorii lor. Meritoriu era faptul că partiturile cîntate erau ale unor compoziţii ce trăiau, ceea ce leagă considerabil viaţa muzicală românească de elementul nou cunoscut pe plan european. Ar mai fi de menţionat, în aceeaşi problemă, că *Navareza,* opera lui Jules Massenet, unul din profesorii lui Enescu, s-a reprezentat la Bucureşti după cinci ani de la premiera pariziană, la 16 decembrie 1898, de către trupa română, avînd-o în rolul titular pe Nuovina. Bineînţeles, orientarea către repertoriul italian din secolul al XIX-lea a văduvit publicul de lucrări preclasice şi clasice, de creaţia compozitorilor de alte naţionalităţi, şi în primul rînd ne gîndim la cei germani. Creaţia acestora a fost prezentă în principal prin : *Don Juan* de Mozart (1886—1887), *Lohengrin* de Wagner (1893—1894). Cîte o singură operă de Mozart şi Wagner grăieşte de la sine despre unilateralitatea repertoriului.

Pentru o mai clară imagine asupra repertoriului, reprducem lista lucrărilor jucate în două stagiuni diferite. Stagiunea 1874—1875 : *Trubadurul* de Verdi, *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, *Traviata* de Verdi,

Ruy Blas de F. Marchetti, *Ernani* de Verdi, *Lucrezzia Borgia* de Donizetti, *Somnambula* de Bellini, *Norma* de Bellini, *Bal mascat* de Verdi, *Sapho* de Gounod, *Fiica regimentului* de Donizetti, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti și *Beatrice di Tenda* de Bellini. Iar repertoriul stagiunii 1892—1893 arată astfel : *Traviata, Ielele* — balet de Fr. Spetrino, *Lucrezzia Borgia, Lucia di Lammermoor, Aida, Bal mascat, Africana, Trubadurul, Bărbierul din Sevilla, Somnambula, Hughenoții, Rigoletto, Gioconda* de Ponchielli, *Norma, Pescuitorii de perle* de Bizet, *Favorita, Ernani, Carmen, Mignon* de A. Thomas, *Guglielmo Tell* de Rossini, *Amicul Fritz* și *Cavalleria rusticana* de Mascagni. Indiscutabil, repertoriul se înfățișează destul de variat și interesant alcătuit, excluzînd formulările critice cu privire la limitele orientării școlii italiene.

Amatorii de operă din capitală au avut prilejul an de an să asculte și alte trupe de operă sau operetă, germane și franceze. Datorită periodicității turneelor, la București existau, fie și succesiv, aproape în fiecare stagiune cîte două, trei turnee lirice, fapt care pledează pentru o anumită bogăție a peisajului muzical-teatral.

Asprimea judecății noastre cedează cînd ne gîndim la condițiile artistice ale trupelor. Acestea nu dispuneau decît de unele din totalitatea componentelor unei adevărate trupe de operă, capabile să atace frontal un repertoriu pretențios. Impresarii se bazau pe angajarea unui număr restrîns de soliști, de la 6 la 12, inclusiv cîntăreții necesari pentru rolurile secundare. Corul era redus iar orchestra de asemenea. Se miza pe cîțiva instrumentiști, restul completîndu-se la fața locului. Din fericire, situația de la sfîrșitul veacului era, spre deosebire de trecut, favorabilă acestei metode, deoarece absolvenții claselor instrumentale de la conservator căutau angajamente. Deși existau, instrumentiștii, ca și coriștii, trebuiau instruiți în repetiții de către dirijori versați, ceea ce practic reclama timp. Stagiunea dura luni, spre exemplu stagiunea 1892—1893 de la 24 octombrie la 18 ianuarie, reprezentîndu-se 22 de opere. Numărul acesta record de spectacole (spunem record, deoarece de obicei alternau între 3—20 de lucrări) nu îngăduia repetiții numeroase. Dacă mai adăugăm că lipseau săli de repetiții, că în clădirea Teatrului Mare susținea spectacole și Teatrul Național, atunci vom înțelege că performanțele calității artistice aparțineau domeniului irealului. De aici decurg nenumăratele critici formulate la adresa calității spectacolelor trupelor italiene, adăugîndu-se, desigur, și calitatea vocii și măiestria soliștilor care, la nivelul sumelor mici de care se dispunea, nu excelau. Inegalitatea valorică a spectacolelor derivă din dificultățile montării, ce nu reușea decît rareori să întrunească sufragiile elementare ale unui cadru adecvat ca decoruri, costume, efecte de lumină, mișcare scenică. Toate acestea ne-ar face să credem că spectacolele trupelor italiene erau dezastruoase. Nicidecum. Erau însă inegale, ceea ce presupune reprezentații izbutite, acceptabile, dar și nereușite, parodii la adresa creațiilor nominalizate pe afiș.

Se recurge pentru atragerea publicului și la spectacolele coregrafice. Momentele dansante făceau parte din cadrul reprezentației, atunci

cînd partitura o cerea. Dar în afara acestor numere, scene, se înregistrează și spectacole de balet, e drept, sporadic. Astfel, în 1869 se reprezintă *Doamna cu părul de aur* pe muzica lui L. Wiest, *Ielele* de Fr. Spetrino, coregrafia fiind semnată de Rafaele Grossi. În stagiunea 1893—1894 se joacă baletul *Zurema,* al cărui autor nu l-am identificat. Frecvente erau și concertele organizate de impresarii italieni. Profilul acestora de cele mai multe ori înclina înspre concertul vocal, arii din operele aflate în repertoriu și scene coregrafice. Mai rar se executau piese simfonice. Concertele purtau amprenta vedetelor care cuceriseră publicul, în beneficiu și în scopuri umanitare.

Trupele italiene mențin în continuare tendința apropierii repertoriului de mediul în care-și etalau măiestria, se scriu și se reprezintă lucrări cu subiect românesc. În 1862, opera *Madalena* de Al. Zisso, *Mihai Eroul* de I. Sulzer, nejucată, dar viza trupa italiană. În 1874, se execută fragmente din opera *Clara* de M. Bianchi. În martie 1884 se joacă opera *Haiducul* de Oreste Bimboni, dirijor la București între anii 1880—1884 [150]. În stagiunea 1878—1879 se reprezintă opera *Vîrful cu dor* de Zd. Lubicz, libretul de Francis Leroc (Carmen Sylva), și *Romania* de Francesco Spetrino, libret de D. C. Ollănescu, la 25 noiembrie 1889. Toate acestea sînt în fond modalități de împrospătare a repertoriului pentru cucerirea și interesarea publicului. Spectacolele trupelor italiene au beneficiat de o presă activă, favorabilă, de cronici periodice în toate publicațiile vremii cu profil cultural, reviste și ziare. În mod deosebit au fost susținute de cotidienele oficiale sau de presa franceză, cum a fost ziarul „Journal de Bucarest". Este adevărat însă și faptul că aceleași trupe au furnizat material copios pentru aspre articole critice, foiletoane, privind atît scopul și organizarea teatrului italian, cît și interpretarea.

Obiectivitatea criticilor sau autorilor articolelor se desprinde din relatările spectacolelor în care protagoniștii sînt înzestrați cu voce și posedă măiestrie. Cronicile la spectacolele trupelor italiene sînt într-atît de bogate și numeroase, încît ar oferi material suficient pentru cîteva volume de istorie a acestor formații. Numai că tendințele și opiniile au fost adeseori variate, subiective, încît cu greu se poate demarca o linie mediană care să ofere un tablou real asupra situației existente. În orice caz, opera italiană a constituit o formă constantă, complexă a vieții noastre muzicale. Indiferent de stările de moment, de pasiunile și interesele animatoare ale adversarilor și susținătorilor acestui gen muzical, istoria muzicii nu poate ignora generațiile de cîntăreți străini care s-au jertfit pe altarul înălțării vieții artistice românești. Să lăsăm la o parte, într-o privire de ansamblu, măruntele asperități și carențe artistice și să recunoaștem meritul muzicienilor italieni și străini în opera de edificare și afirmare a tinerei noastre școli muzicale. În pofida fenomenului artistic improvizat, atît de caracteristic trupelor ambulante,

---

[150] Opera *Haiducul* s-a prezentat la Boston, în S.U.A., în anul 1905.

activitatea operei italiene trebuie cotată ca pozitivă. În fond, acestea au fost condițiile, posibilitățile și rezultatele specifice mediului românesc, în care teatrul italian a fost o parte componentă, o articulație importantă în mecanismul amplu și complex al tabloului muzical.

GEORGE STEPHĂNESCU CREEAZĂ „OPERA ROMÂNĂ“

Aspirațiile spre făurirea unei trupe lirice autohtone se asociază cu ideea înființării conservatorului. Încă în 1860 compozitorul Al. Zisso scria în ziarul „Dîmbovița“ : „Prin crearea unui conservator de muzică vom dobîndi artiști speciali și atunci vom putea forma și noi o operă națională, care va contribui cu puțin la împrăștierea bunului gust“ [151]. Zisso emite chiar ideea că formarea operei naționale va constitui un factor de emulație pentru teatrul italian, de stimulare și întrecere, al cărui folos „ar fi cu totul în favoarea publicului nostru“.

Într-adevăr, organizarea învățămîntului muzical a creat premisele inițierii unei mișcări energice pentru determinarea climatului favorabil înființării trupei de operă autohtone. Înregistrăm propuneri în scopul înființării operei românești datorate muzicienilor străini. Eduard Khern înaintează o ofertă în acest sens comitetului teatral încă din 1865. Acest climat era absolut necesar, deoarece în anumite cercuri influente domnea strania concepție potrivit căreia clima României ar fi neprielnică dezvoltării vocilor frumoase. Înseși primele rezultate ale claselor de canto nu erau încurajatoare. Profesorii numiți, de origine străină, erau improvizați, deveniți maeștri „peste noapte“, posesori ai unor metode empirice, necunoscători ai limbii române. Rezultatele nesatisfăcătoare nu pot exclude excepțiile. Astfel, un număr restrîns de proaspeți absolvenți ai clasei de cînt se afirmă în viața muzicală românească sau de peste hotare. Ialomițeanu, neobținînd angajament la București, pleacă în 1871 în Italia, unde înregistrează aprecieri favorabile, iar George Brătianu și Cornel Strat se remarcă pe scena operei italiene din capitală.

Perspectiva formării cîntăreților noștri, dornici să valorifice cunoștințele acumulate și să se manifeste pe scenă, îi determină pe susținătorii artei românești să pună mai deschis problema operei naționale. În „Telegraphul“ se putea citi în 1871 : „Opera națională ? știu că se găsesc mulți care vor zîmbi cu naivitate la acest cuvînt, și poate că vor crede că e vorba de vreo eroare de tipografie, strecurată în aceste rînduri. Da, opera românească !“ [152] Realizarea acestui imperativ o datorăm lui George Stephănescu.

---

[151] Zisso, Al. *Necesitatea de a crea un conservator de muzică.* În „Dîmbovița“, București, 1860, 19 octombrie.

[152] * * * *Cronica concertului dat de Gh. Brătianu.* În : „Telegraphul“. București, 1871, 9 august.

„Pentru a pregăti cadrele necesare întemeierii Operei Române, am dorit această clasă de cînt de la conservator“ [153], scria G. Stephănescu într-unul din memorii, precizîndu-şi scopul muncii didactice: punerea temeliei operei naţionale. Animat de această nobilă idee, G. Stephănescu a militat din răsputeri pentru realizarea visului său



Afişul spectacolului *Sentinela română.*

care răspundea necesităţilor vitale ale culturii româneşti din acea perioadă.

Conştient de imensele greutăţi ce trebuiau înfruntate, proaspătul profesor de cînt porneşte la drum, avînd clar în minte metoda de lucru cu ajutorul căreia avea să formeze din rîndul elevilor conservatorului, o adevărată pleiadă de interpreţi vocali, prevăzînd instruirea progresivă a cîntăreţului. Primii ani erau consacraţi însuşirii tehnicii vocale, iar următorii, studiului diferitelor genuri ale muzicii vocale, formării repertoriului liric. Spirit realist, Stephănescu a acordat atenţie sporită laturii practice, concretizate în numeroase producţii ale clasei, organizate pentru familiarizarea cu scena a viitorilor cîntăreţi. Către anii 1880 principiile metodei sale, dublate de o muncă asiduă, încep să dea roade. Stephănescu prezintă în public spectacole lirice de vodevil, de operetă şi de operă comică, închegînd treptat viitorul nucleu al trupei lirice naţionale. La obţinerea acestui ţel concură şi numirea sa, intervenită la 1875, în calitate de compozitor al Teatrului Naţional, putînd mijloci la o colaborare mai strînsă între trupele naţionale şi elevii

---

[153] Stephănescu, Gabriel. *George Stephănescu — Viaţa în imagini*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1962, pag. 24.

conservatorului. Dintre cîntăreții de atunci, desprindem cîteva nume: Grigore Gabrielescu, Ion Băjenaru, Ion (Giovanni) Dimitrescu, Aurel Eliade, Dimitrie Popovici, D. Teodorescu.

Stephănescu nu a fost singurul profesor care a urmărit formarea unor cîntăreți români. Anterior lui și apoi o perioadă în paralel, profesoara Ninizza Alessandrescu a format, încă în 1875, o pleiadă de strălucite cîntărețe: Maria Assan, Maria Rosetti și Elena Teodorini.

În fapt, Stephănescu se înscrie în linia spectacolelor teatrale românești, în slujba cărora au slujit Flechtenmacher, Wiest, I. A. Wachmann, colaborînd cu marii actori, conducători de trupe în acțiunea de edificare a dramaturgiei naționale, inclusiv cea lirică. Cultivarea cu insistență în repertoriul Teatrului Național ca și a diverselor trupe ambulante a vodevilurilor a însemnat o contribuție la pregătirea muzicală a publicului. De mare succes se bucura *Baba Hîrca*, considerată în 1894 de către revista „Arta" ca „operetă în sensul de diminutiv al operei și nicidecum în sensul modern. Lăsînd la o parte dacă are sau nu merite muzicale sau literare, simplul fapt că e populară în toate clasele societății și că, propriu-zis, e prima operetă română ne-o face interesantă tuturor" [154].

Venirea lui I. Ghica în fruntea Teatrului Național s-a impus prin crearea *Societății dramatice*, unind forțele artistice românești, și restrîngînd prerogativele Operei italiene. Cum în legea lui I. Ghica se preconiza „cultura artei dramatice în toate ramurile ei" [155], s-a acordat o mai mare atenție muzicii teatrale românești și reprezentanților ei [156]. I. Ghica l-a sprijinit pe G. Stephănescu în lupta sa pentru fondarea Operei Române, a trupei lirice, cristalizată treptat, timp de circa șapte ani, pînă cînd s-a abordat de către o trupă română o operă cîntată în limba ascultătorilor bucureșteni. Șef de capelă la Teatrul Național în 1877 era A. Flechtenmacher, iar L. Wiest — organizatorul orchestrei.

O primă manifestare într-adevăr impunătoare, demnă de luat în seamă pe linia înfiripării artei lirice, a constituit-o opera comică într-un act *Bună seara, vecine*, muzica de Ferdinand J. A. Poise, prelucrată de George Stephănescu după Levy Lecon Brunsvik și Arthur Beauplan, jucată în martie 1880, cu Ana Dănescu și I. Mateescu. În aceeași ordine de idei, *Căpitanul negru*, dramă de V. Sejur cu muzica de Flechtenmacher, revăzută de G. Stephănescu, și *Peste Dunăre*, episod din războiul din 1877, de Gr. Ventura, muzica de G. Stephănescu. Este interesant de constatat că în Teatrul Național, repertoriul muzicalo-teatral era încă solicitat. Iată bunăoară lucrările cu muzică: *Barbu Lăutarul*, cîntecel comic de Flechtenmacher, *Fata aerului*, feerie de I. A. Wachmann, *Urîta satului*, comedie cu cîntece de Flechtenmacher, *Kera Nastasia*, cîntecel comic de Flechtenmacher, *Moș Pipirig*, muzica de Um-

[154] „Arta", Iași, 1894, nr. 2, 15 iunie, p. 24.

[155] *Legea pentru organizarea Teatrului Național*, articolul 2. În: *Monitorul Oficial*, București, 1877, 6 aprilie, p. 231.

[156] *Regulamentul privitor la teatru și cafenele-concerte*, din 29 iulie 1877.

vogel. *Paraclisierul,* vodevil de I. A. Wachmann, aranjat după Flechtenmacher, *Paraponisitul,* cîntecel comic de Flechtenmacher şi I. A. Wachmann [157].

Victoria neobositei activităţi a lui Stephănescu prinde contururi în 1880—1881, o dată ce se prezintă spectacole de operă, cîntate în româneşte, în cadrul trupei societăţii dramatice a Teatrului Naţional, al cărui director era Ion Ghica. S-au executat actul I din *Faust,* cu Gr. Gabrielescu (Faust), D. Popovici (Mefistofele), Amelia Wellner (Margareta) şi *Nunta Jeanetei* de Victor Massé, cu Mihail Mateescu (Jean) şi Amelia Wellner (Jeaneta) [158]. Remarcăm acest eveniment deoarece nu are caracterul unei obişnuite producţii în cadrul conservatorului, o dată ce se organizează sub auspiciile Teatrului Naţional. Evident, titlul propus de „primele spectacole româneşti" trebuie încadrat în contextul anilor respectivi, raportat la spectacolele trupei italiene, care nu cînta în limba noastră. Cunoaştem că primele opere în limba română fuseseră executate cu aproape cinci decenii în urmă de elevii Societăţii Filarmonice, la Bucureşti, iar la Iaşi, de elevii Conservatorului filarmonic-dramatic.

De prin 1868 se semnalează diferite luări de poziţie în presă, cerînd ca operele să fie cîntate în limba română. „Pentru ce mă rog o operă italiană, de ce nu se cîntă româneşte, de ce nu avem o dublă plăcere, auzind o muzică frumoasă cu text român ? Iată iarăşi acea modă afurisită ce ne ţine de păr. Limba noastră nu este ea oare tot atît de frumoasă ?" [159]. Un alt exemplu : „În toate ţările se cîntă opere în limba lor naţională, numai la noi pînă acuma, cu toată limba noastră cea dulce şi armonioasă, nu s-a dat o operă măcar cîntată în limba română, şi nu e un Român care să nu dorească a vedea pe scena teatrului ţării sale realizarea acestei dorinţe, acum aproape unanimă" [160].

Eforturile prind contururi, dar, din păcate, se cristalizează reţeaua de intrigi şi calomnii la adresa lui Stephănescu. Acuzaţiile care i se aduc, că „strică vocile" prin metoda sa, nu au forţă şi, ca atare, nu influenţează cu nimic pe elevii săi. În cercurile oficiale încep să circule ideile prezente în presă, favorabile înfiinţării trupei naţionale. Climatul era propice, numai că se caută pretexte şi subterfugii pentru a o

---

[157] În stagiunea 1880—1881, I. Ghica reorganizează orchestra Teatrului Naţional pentru a putea aborda lucrări mai pretenţioase, şi elaborează un regulament de ordine. În orchestră cîntau : Ed. Hübsch — şef şi vioara I, I. Paulman — vioară, I. Drăgoescu — vioara II, Paschil — violă, C. Dimitrescu — violoncel, E. Carini — contrabas, L. de Santis — flaut, R. Peters — oboi, B. Voigt — prim-clarinet, L. Milde — fagot, Tache Popescu — clarinet secund, Fr. Karbus — corn I, G. Colona — corn II, Figaro — prim trompetist ; M. Bonciu — timpan. După : Massof, I. *Teatrul românesc,* vol. III, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969, p. 513.

[158] Cronica în „Lyra română", Bucureşti, 1880, nr. 29.

[159] Steo. *Despre teatru.* În : „Omul din popor". Bucureşti, 1868, nr. 9—10, 14 oct., p. 36.

[160] „Opiniunea constituţională", Bucureşti, 1869, nr. 44, 2 oct., p. 2.

compromite. În mod deosebit se acreditează ideea că nu este posibilă înjghebarea trupei cu forțe autohtone. În consecință, opera română trebuie fundată numai prin artiști străini. Acestor păreri lipsite de cea mai firavă temelie, Stephănescu le răspunde practic prin spectacole în limba română, prezentate de o trupă proprie, alcătuită numai din elemente autohtone.

De precizat că una din premisele „operei române" o aflăm în cadrul Teatrului Național, în trupa ce juca spectacole în care rolul muzicii nu era de neglijat. Este acea ramură instaurată de Millo și Costache Caragiale, cu concursul muzicienilor Flechtenmacher și I. A. Wachmann. Spectacolele cu muzică nu dispar nici o stagiune de pe afișele teatrului. Vodevilurile persistă, repertoriul nerezumîndu-se numai la asemenea piese. Se scriu noi lucrări cu un profil variat și mai pretențios : operete și opere comice, avînd numeroase contingențe cu vodevilul.

După *Bună seara, vecine*, muzica prelucrată de G. Stephănescu, indicînd aportul compozitorului Teatrului Național, la 27 ianuarie 1882, repertoriul se îmbogățește cu opera comică originală în trei acte *Olteanca* de G. Otremba și Ed. Caudella, libretul Gh. Bengescu-Dabija. Rolurile au fost susținute de : A. Wellner, M. Mateescu, Gr. Gabrielescu, D. Popovici, A. Dănescu și alții. Regizor, A. Gatineau. La reprezentația considerată de criticul M. Cohen-Lînariu „...un eveniment artistic..." [161], și-a dat concursul și o fanfară militară, plus gorniști și toboșari care defilau... S-a mai jucat și opera comică *Contrabandierul*.

Desprindem, așadar, că în cadrul Teatrului Național se impune tot mai insistent o direcție favorabilă reprezentațiilor lirice [162]. În stagiunea 1882—1883 se reprezintă o altă lucrare originală, *Cucoana Nastasia Hodoronc* de Ed. Caudella. În următoarea stagiune, trupa oferă *Hatmanul Baltag*, la 1 martie 1884, care, alături de lucrările teatrale cu muzică ale lui Flechtenmacher, Wachmann, Stephănescu *(Sinziana și Pepelea)* și de lucrările unor autori străini, în prim plan *Domnul Choufleury* de J. Offenbach, *Boccaccio* de Fr. Souppé, vor accentua preocuparea muzicală din ce în ce mai ferm angajată spre înfiriparea unei trupe muzicale. Prin asemenea lucrări se pregătea publicul pentru creațiile lirice propriu-zise, în limba română.

În primăvara anului 1885 se oferă bucureștenilor o mică stagiune lirică cu lucrări din anii trecuți. Momentul culminant a avut loc în seara zilei de 6 mai 1885, cînd, sub conducerea lui George Stephănescu, se reprezintă opera lui Donizetti, *Linda di Chamounix*, tradusă de A. Bogra [163]. Din distribuția acestui memorabil spectacol au făcut parte :

---

[161] Cohen-Lînariu, M. *Olteanca*. În : „Românul", București, 1882, 5. III.

[162] Referitor la istoricul trupei române de operă s-a scris în „Arta", 1894, nr. 4, 10 februarie, p. 51, articolul *Operă italiană sau operă română ;* Ianca Staicovici. *Începuturile operei române pe scena Teatrului Național din București (1877—1885)*. În : *Caiete de muzicologie*, nr. 1, sub îngrijirea lui Viorel Cosma, București, Conservatorul „Ciprian Porumbescu", 1970.

[163] Massoff, I. *Teatrul românesc*, vol. III, op. cit., p. 172.

Șt. Iulian, Gr. Gabrielescu, D. Teodorescu, C. Cairetti, Al. Ștefănescu, Al.Catopol, Ana Dănescu și Charlotta Leria. Cu excepția lui Șt. Iulian și Charlotta Leria, interpreții erau elevii lui Stephănescu! Munca sa se finalizează într-o strălucită întreprindere, trupa „Opera Română“,



Afișul inaugural al trupei române de operă.

alcătuită din artiști români, cîntă în limba patriei lucrări clasice și românești. Prin urmare, actul temerar al lui Stephănescu n-a apărut ex abrupto, ci constituie rezultatul unor producții de conservator și reprezentații muzicale susținute în cadrul Teatrului Național. Și aici, marea parte a repertoriului au fost creațiile autohtone.

Succesul obținut de spectacolul cu *Linda di Chamounix* este de o asemenea proporție, încît întrece cele mai optimiste așteptări. „...s-a cîntat... cu un asemenea succes de care ar fi fost invidioase trupele cele

mai bine asortate cu elemente..." [164] Presa subliniază importanța curajosului act al întemeierii Operei Române, al cărui mobil trebuie văzut în cuvintele lui Stephănescu : „În special pentru noi... *Opera Română* va fi cea mai răsunătoare fanfară, care va duce Țărilor streine sunetul Deșteptărei Naționale, a îndrumărei Românilor către sublimul în artă, dupe cum, sunt acum cîțiva ani, bubuitul Tunului a vestit lumei bărbăția și gloria Soldatului român" [165].

„Două sunt motivele — se scria în *Doina* — care fac ca această reprezentație să aibă pentru noi Românii caracterul unui eveniment, menit ca în curînd să-și dea roadele binefăcătoare și să ne scape o dată pentru totdeauna de epitropia străinismului în chestiune de artă muzicală : întîiul, că s-a găsit — ca și nemuritorul Lazăr — un Stephănescu căruia să-i treacă prin minte că posibil este a se cînta o operă în limba română, și al doilea lucru de mare importanță că tot acel Stephănescu a crezut că tot cu același succes, dacă nu cu un succes mai mare, după cum s-a văzut, se poate cînta o operă, fie italiană, fie franceză, ori germană, cu elemente pur românești, cum de asemenea a probat-o" [166].

Rezultatul direct al întreprinderii lui Stephănescu este că trupa română obține angajament din partea comitetului teatral pentru stagiunea 1885—1886. Prin aceasta nu se invita, în respectiva stagiune, trupa italiană „...deoarece nu mai corespundea cu scopul pentru care fusese introdusă în Teatrul Național" [167], ceea ce constituia un eveniment, ținînd cont că timp de patru decenii permanența acesteia devenise un fenomen stabil. Din momentul primei înfrîngeri a trupei italiene și implicit al victoriei spectaculoase a Operei Române, se va naște o dispută acerbă între aceste formații, marcînd degringolada stagiunilor italiene.

Revista „Doina" împărtășește cu bucurie cititorilor săi vestea și semnificația inițierii stagiunii Operei Române. „După mult timp de așteptare, astăzi putem să împărtășim cu bucurie cititorilor noștri și Românilor de pretutindeni, fericita știre că în stagiunea theatrală viitoare vom avea *Opera Română*. Eveniment foarte însemnat pentru națiunea română ! El probează că în muzică am intrat și noi pe calea maturității." Deci, acum presa considera întemeiată *Opera Română !* [168]

Repertoriul primei stagiuni complete a Operei Române se înfățișează destul de variat : *Lucia di Lammermoor* [169], *Linda di Chamounix*,

---

[164] N. R. *Linda di Chamounix*. În : „Doina", București, 1885, nr. 41, p. 79.

[165] Stephănescu, George. *Cuvîntare adresată deputaților*, nedatată, vezi George Franga, *Opera Română pe scena Teatrului Național din București*, în texte și documente, 1960, volumul IV, pag. 897.

[166] N. R. *Linda di Chamounix*. În : „Doina", București, 1885, nr. 41, p. 79.

[167] Massoff, I. *Teatrul românesc*, vol. III, op. cit., p. 179.

[167] Massoff, I. Teatrul românesc, vol. III, op. cit., p. 179.

[168] *Opera Română*. În : „Doina", București, 1885, nr. 44, 15 august, p. 97.

[169] Spectacolul considerat de Arutnev (Gr. Ventura) în „L'Indépendance Roumaine", București, 1885, 1 octombrie, drept „...un eveniment care va face epocă în istoria dezvoltării artelor în țara noastră..."

Traviata, Faust, Ernani, Fra Diavolo, Romeo şi Julieta (premieră în 6 martie 1886). Alături de aceste opere figurează şi opere comice şi operete : *Olteanca, Boccaccio, Giroflé-Girofla, Mascota, Fatinitza* şi baletele *Femeile războinice* de J. Strauss şi *Insula lui Calipso* de Ruytler (?). În afara cîntăreţilor din distribuţia *Lindei,* pe afişele Operei Române au mai figurat : Ion (Giovanni) Dimitrescu, Zina de Nori (Zoe Chrisenghi) şi Elena Teodorini.

După cum se vede, repertoriul se compune din lucrări consacrate, de mare popularitate. De asemenea, nu are o ţinută unitară, iar caracterul pestriţ, atît ca stil, cît şi ca valoare reală, se impune de la sine. Explicaţia, dacă neapărat avem nevoie de ea, o găsim în gustul eterogen al ascultătorilor, în dorinţa lui Stephănescu de a democratiza genul liric, conform convingerii sale : „Teatrul de muzică (opera, n.n.) este una din manifestaţiunile artei care contribuie la dezvoltarea gustului în toate clasele societăţii, la întărirea cultului frumosului, care înnobilează şi înalţă inima poporului" [170]. Cu tot succesul obţinut, ţinuta spectacolelor a fost departe de a satisface exigenţele. În mod surprinzător, deficienţele s-au manifestat în deosebi în domeniul genului de operete şi opere comice, pe cînd execuţia operelor era superioară. O recunoaşte însuşi Stephănescu. „Dacă vom arunca însă o privire asupra valorii artistice a acestor reprezentaţii, vom găsi că din toate genurile încercate, singurele reprezentaţii, *cuviincios date,* au fost *numai cîteva opere.* Din contra, atît în opere comice, cît şi în operete, am fost slabi, mai cu seamă în rolurile de femei, căci, sau am avut cîntăreţi buni, dar fără joc de scenă, sau artişti în ce priveşte scena, dar fără voce sau şcoală de cînt...

Dacă însă am început şi am urmat pînă azi *tocmai în genul în care eram mai slabi,* aceasta am făcut-o numai fiindcă o parte din publicul care frecventează teatrul român nu ar fi gustat de odată *opera,* iar cealaltă parte (mai cultă) nu putea a se obicinui cu ideea că se pot cînta opere în *româneşte de către artişti formaţi în ţară"* [171].

Rezultă cu claritate că succesul Operei Române după prima stagiune începe să fie umbrit de complexitatea factorilor, între care se ridică ameninţători cei defavorabili. Revenind însă la configuraţia repertoriului, trebuie să precizăm că Stephănescu a fost silit de condiţii să facă concesii, să recurgă la anumite lucrări mai puţin reprezentative, dar pe măsura forţelor vocale de care dispunea. O anumită întrebare s-ar putea naşte în legătură cu însăşi opera *Linda,* a cărei valoare nu depăşeşte un anumit nivel mediocru. Stephănescu a ales-o orientîndu-se după cîntăreţii pe care-i avea la dispoziţie, în special cîntăreţele, care făceau faţă amplitudinii partidelor. Nu e lipsit de interes, că pînă în

---

[170] Stephănescu, George. *Intîmpinare adresată domnilor deputaţi,* nedatată ; vezi G. Franga, *Opera română,* op. cit., pag. 89.

[171] Stephănescu, George. *Memoriu înaintat Directorului Teatrului Naţional ;* vezi G. Franga, op. cit., pag. 870.

aprilie 1885, deci o lună înainte de premiera arătată, se repeta cu asiduitate *Bărbierul din Sevilla*. Dar rolul Rosinei depășea posibilitățile Charlottei Leria. În acest fel, Stephănescu a fost nevoit să se oprească asupra *Lindei*... Obiectivi fiind, nu are prea mare importanță dacă o operă oarecare de Donizetti sau o capodoperă a lui Rossini a servit drept lucrare de debut formației române. Credem că important a fost, în cazul de față, spectacolul inaugural, ca atare, menit să demonstreze forțele lirice proprii. Și acest imperativ a fost realizat fără putință de tăgadă !



Hariclea Darclée.
Colecția Muzeului teatral din Leningrad.

Argumentul reuşitei acţiunii lui Stephănescu este faptul că stagiuni în şir, Opera Română a existat, deşi îşi împletea activitatea cu trupe italiene, care apar acum intermitent. Între aceste două trupe se va isca o concurenţă şi o dispută ce va cunoaşte forme destul de dramatice. Nu a lipsit însă şi reversul medaliei, colaborarea între artiştii români şi italieni. În prima stagiune a operei române, celebra cîntăreaţă Adelina Patti şi-a dat concursul în cîteva spectacole, alături de artiştii noştri, avînd cuvinte de laudă pentru ţinuta muzicală şi măiestria vocală a elevilor lui Stephănescu. În aceeaşi stagiune a fost invitată şi Elena Teodorini, cîntăreaţă reputată pe scenele italiene şi franceze, interpretînd rolurile principale feminine din *Romeo şi Julieta* şi *Faust*. Prin aceasta, Stephănescu a dorit să atragă în jurul antreprizei sale forţele artistice româneşti. Metoda va fi aplicată şi în stagiunile următoare, cînd pe scena Operei Române apar Hariclea Darclée şi Nuovina.

Cum s-au desfăşurat stagiunile următoare ale operei româneşti ? Pentru a răspunde la această întrebare vom apela la documentele epocii, prezentînd cronologic înjghebările trupei lirice româneşti. Primul lucru ce trebuie arătat este că în stagiunea 1886—1887, comitetul teatral, sub presiunea anumitor cercuri oficiale, avînd şi motive furnizate de calitatea fluctuantă a reprezentaţiilor trupei lui Stephănescu, nu reînnoieşte contractul Operei Române. Subvenţia se transferă trupei italiene. Din acest moment, atît pentru G. Stephănescu, cît şi pentru colaboratorii săi începe o perioadă dramatică, de luptă energică pentru existenţa trupei, pentru continuitatea ideii de operă românească.

STAGIUNILE OPEREI ROMÂNE

Aşadar, din iniţiativa lui G. Stephănescu, cu riscul averii sale, trupele lirice româneşti au continuat să existe în pofida sprijinului real din partea forurilor diriguitoare. În stagiunea 1886—1887, sub titulatura *„Trupa română de operă“*, în antrepriza lui C. Serghiadi, se reprezintă sub bagheta lui G. Stephănescu : *Favorita, Carmen, Faust, Trubadurul* şi opereta lui A. Griser, *Somn bun, domnule Pantalon*. Numărul redus de lucrări nu are importanţă, ci faptul că repertoriul apare mai unitar, mai semnificativ. De remarcat că se apelează şi la cîntăreţi străini. Astfel, Paulina Luca şi L. Mierzwinsky de la Opera imperială din Viena cîntă alături de românii : Zina de Nori, I. Dimitrescu, Charlotta Leria, Gr. Gabrielescu, D. Teodorescu, I. Băjenaru, A. Dănescu.

Acordarea antreprizei Operei Române lui C. Serghiadi poate fi socotită ca o primă izbîndă a forţelor adverse. Stephănescu a avut mulţi duşmani. „... Străini incapabili, precum şi vechii impresari nu-mi puteau ierta că am cutezat să cînt opera în româneşte, că am sfărîmat vechea tradiţie a impresarilor de a cînta opere mari cu 12 corişti şi cu trei repetiţii şi, în fine, că le-am tăiat cîştigurile“ [172].

---

[172] Stephănescu, G. *Memoriu*, Arhivele Statului, Bucureşti, fond. Min. Instr. Publice şi Cultelor, nr. 4851/1889, Cf. G. Franga. *Opera Română*, vol. III, p. 601.

În următoarea stagiune, 1887—1888, balanța repertoriului Operei Române în antrepriza lui G. Stephănescu înclină înspre opere comice. Din cele cinci lucrări prezentate numai două sînt opere : *Rigoletto* și *Lucia di Lammermoor*, în care cîntă Maria de Sani. Este un indiciu al numeroaselor greutăți prin care trece trupa lui Stephănescu denumită



Tenorul Ion Băjenaru.

„Societatea lirică de operă, operă comică și operetă română“. Corul se compunea din 40 de persoane, iar orchestra din 32. Se și explică de ce o altă stagiune se organizează după abia un an, 1889—1890, sub titulatura : *„Trupa română de operă și operetă“*. Lista lucrărilor oferă patru opere comice (sau operete) și trei opere : *Faust, Lucia, Martha* [173]. Ceva

[173] În memoriul lui Ștefan Velescu (Dosar 4851/1889, Arh. Statului București, Min. Instr. Publice și Cultelor, fond. Dir. Scoalelor — cf. Franga, G. *Opera Română*, vol. III, op. cit., p. 610) — privitor la starea Teatrului Național se deplînge neasigurarea unor posturi cîntăreților români, solicitați peste granițe : „... D-nii Roșianu și Popescu, cari au debutat de curînd la Ravena, în Italia, Dimitrescu, care este angajat cu 3000 fr. pe lună în străinătate, Gabrielescu, care cîntă la teatrul Scala din Milano cu 1000 fr. pe seară, D-na Hartulari (Darclée) care cîntă la Opera Mare din Paris, Leria și alții, nu mai vorbim de D-na Teodorini...“

mai variate apar titlurile în 1890—1891. Operele *Lalla Rouck, Cavalleria rusticana* şi *Rigoletto* sînt lucrările următoarei stagiuni. Trupa română de operă continuă să existe, deşi se zbate în convulsiuni din ce în ce mai acute.

Patru titluri în stagiunea 1891—1892 : *Lalla Rouck, Cavalleria rusticana, Rigoletto* şi *Faust*. În distribuţie, cîntăreţi români şi italieni. Nu întîmplător era vorba de *Opera română, italiană şi franceză*. De remarcat că tenorul român A. Lemisch de la Opera de la Praga arată : „... mult dorita mea ţintă de a putea arăta talentele mele în Ţara mamă..." [174]

Numai două lucrări se joacă în 1892—1893 : *Olteanca* şi *Faust* (printre solişti fiind şi Mara d'Asty), în timp ce opera italiană îşi prezintă cartea de vizită cu mai bine de douăzeci de titluri. Situaţia se menţine defavorabilă şi anul următor. Singurul lucru ce merită relevat este că Opera Română, avînd în componenţa sa mulţi străini, supravieţuieşte ! Mai favorabil se profilează anul 1894—1895 cînd, deşi operele comice precumpănesc, trupa reuşeşte să se refacă şi să joace nouă lucrări. Personalul artistic mai important : Irina Vlădaia, Mara d'Asty, Adelina Caiser, Ion Băjenaru, Mihail Tănăsescu, Gr. Alexiu, Aurel Eliade, Ştefan Iulian, Nicolae Poenaru, G. Bellincioni şi R. Stagno. Dirijor secund : Joseph Neuwrith. S-au jucat : *De-aş fi rege* de A. Adam, *Fatiniţa* şi *Boccaccio* de Fr. Souppé, *Traviata, Călătoria în China* de F. Bazin, *Faust, Fra Diavolo, Cîntecul lui Fortunio* de Offenbach, *Noaptea în Grenada* de K. Kreutzer.

„*Trupa lirică română*" este titulatura ce se poate citi pe afişele formaţiei lui G. Stephănescu în stagiunea 1895—1896, cînd apar noi titluri de opere : *Pescuitorii de perle* şi *Carmen* de Bizet. Solişti noi : Ioana Stroescu. Numărul lucrărilor din stagiunea 1896—1897 depăşeşte cifra de cincisprezece, ceea ce vorbeşte despre o anume înviorare a activităţii trupei române, în care cîntau şi solişti italieni. În premieră : *Mireasa vîndută* de B. Smetana. Elena Teodorini cîntă în *Carmen, Gioconda* (act. IV), *Norma*, avînd parteneri pe Zina de Nori, Luigi Colazzo, Adamo Greguelti, Dim. Teodorescu, Ion Băjenaru. Deoarece G. Stephănescu era bolnav, dirijor a fost angajat Rafaelo Bracole, după ce Ed. Wachmann refuzase. Director de scenă, Theodor Aslan.

O stagiune mai bogată este aceea a anului următor, cînd se renunţă parţial la cîntăreţii străini. Conducătorul trupei a fost numit Eduard Wachmann. Repertoriul era alcătuit în exclusivitate din opere, optsprezece la număr. În mod deosebit remarcăm opera *Aida*, cîntată numai de români : Olympia Mărculescu, P. A. Deleanu, D. Teodorescu, C. Alexiu, Ana Medeianu (apoi Constanţa Cora), Ion Băjenaru. O lucrare românească : *Nini*, operă comică de C. Dimitrescu, pe un libret de Dim. Ionescu-Zane, cu Lucreţia Brezeanu, Al. C. Bărcănescu, Al. Catopol. În ianuarie 1898 are loc o microstagiune cu H. Darclée : *Traviata, Faust, Aida* şi apoi cu Margareta de Nuovina : *Carmen, Cavalleria rusticana* şi *Faust*.

---

[174] Franga, G. *Opera Română*, vol. III, p. 623.

Trupa română de operă își urmează cursul ascendent și în 1898—1899. Conducerea nu o deține însă Stephănescu, ci Eduard Wachmann, beneficiind de subvenția acordată anii trecuți Operei italiene. Rezultatele au fost grăitoare — un repertoriu bogat, variat, avînd lucrări ca : *Lohengrin, Carmen, Gioconda, Navareza, Hughenoții* și altele. De remarcat și numărul mare de soliști italieni, deținînd rolurile titulare în multe spectacole, ceea ce pledează pentru o formulă intermediară, o operă alcătuită din cîntăreți români și italieni. Între soliști : Virginia Miciora.

În viața muzicală de la sfîrșitul veacului trecut s-a purtat o susținută luptă pentru afirmarea elementului autohton, inițiindu-se acțiuni menite să ducă la asimilarea formelor încetățenite în practica europeană, datorate la București lui A. Flechtenmacher, Ed. Wachmann, G. Stephănescu și C. Dimitrescu. În ultimul pătrar se mențin în arenă doi protagoniști foarte importanți — Wachmann și Stephănescu. Deosebirea dintre acești animatori este că primul se bucura de sprijinul curții, al cercurilor oficiale, pe cînd al doilea nu beneficia de încredere și sprijin. Wachmann, ale cărui merite sînt incontestabile, se baza în eforturile sale pe colaborarea cu muzicienii străini, importați, pe cînd Stephănescu era adeptul făuririi mișcării muzicale numai, sau în principal, cu elemente autohtone. Poziția aceasta nu era împărtășită de cercurile înalte, deoarece nu se manifestă încredere în forțele muzicale românești. De aici, însăși ideea de Operă Română, făurită din artiștii noștri, nu se bucura de credit în păturile influente. Este posibil ca Stephănescu să fi neglijat întrucîtva condițiile existente, cînd la noi activau mulți muzicieni străini.

Stephănescu și Wachmann se aflau în raporturi de colaborare. Faptul că Wachmann deținea posturile cheie muzicale nu constituia un prilej de mulțumire pentru opinia culturală. Director al Conservatorului, al Societății Filarmonice, posesor a numeroase alte titluri și funcții, este numit în 1897 și în postul pe care-l pregătise și-l merita G. Stephănescu, monopolizînd astfel întreaga viață muzicală. Acest aspect a fost cu promptitudine sancționat de presa muzicală, îndeosebi de „România musicală", prin criticile lui C. M. Cordoneanu și Gr. V. Elvir, organizîndu-se o acerbă campanie publicistică împotriva lui Eduard Wachmann, care nu se dăduse înapoi de la onorurile ce i se oferiseră. În fond, nu Wachmann, ci Stephănescu muncise ani în șir, pornind de la nimic, pentru afirmarea trupei autohtone de operă, ca atunci cînd sosise vremea culegerii roadelor, această cinste și recunoaștere să fie încredințată altuia ! Era și aceasta o modalitate de descurajare a inimoaselor personalități care s-au dedicat cu rîvnă și dăruire cauzei promovării elementului național. Din fericire, timpul este acela care restabilește întotdeauna adevărul. Lui Stephănescu istoria îi atribuie rolul creării Operei Române ! De la el pornesc rădăcinile instituției, el a pus bazele științifice ale artei lirice, școlii românești de canto. Prin aceste cuvinte nu facem altceva decît să preluăm un adevăr, spus cu mult înaintea noastră. Încă în 1895, cînd cu laurii victoriei nu fusese încă încoronat Wachmann, căutîndu-se o conștientă sau nu deturnare a lucrurilor, în articolul „Inamicii Operei Române", Gr. V. Elvir așternea pe hîrtie aceste rînduri : „Mulți sînt

și inamicii operei române, după cum mulți au fost aceia ce luptaseră atîta vreme cu înverșunare împotriva teatrului român...

După cum astăzi numele Eliade, Aristia, Alecsandri etc. stă și va sta neșteres pentru teatru, tot astfel va rămîne și numele neobositului



Nuovina — soprană română — celebritate mondială.

profesor Stephănescu, strîns legat de opera română, cu mai multă demnitate încă, căci el a luptat fără preget *unul singur împotriva tuturor*" [175].

Prin aceste rînduri nu facem altceva decît să dăm Cezarului ce i se cuvine. Nu intenționăm nicidecum să minimalizăm meritele lui Wachmann, care a reușit să organizeze la sfîrșitul veacului trecut și la începutul veacului nostru trei stagiuni de prestigiu, consfințind astfel trăinicia întreprinderii lui Stephănescu, pe care o preia și o ridică pe culmi

---

[175] Elvir, V. Gr. *Inamicii Operei roâmne.* În : „România musicală", București, 1895, 15 februarie.

noi, avînd, bineînțeles, sprijin. Lui Stephănescu, în schimb, i se refuzase sistematic suportul material, dar nu dezarmează, continuînd să predea lecții de canto, să persevereze în idealul său de formare a solilor artei lirice.

În legătură cu momentul afirmării Operei Române, există unele opinii care consideră că începutul trebuie privit în 1877 sau în 1879, cînd Stephănescu a pornit, dînd unele reprezentații de operă comică sau fragmente de operă. Desigur, nu poate fi ignorată această fază, dar ea trebuie socotită ca pregătitoare fondării Operei Române și că momentul afirmării optime coincide cu reprezentația din 8 mai 1885, deoarece a cunoscut un puternic ecou, cîștigînd recunoașterea potențialului interpretativ românesc în domeniul operei și nu al operei comice, în care textul vorbit deține un spațiu mare. De altfel, contemporanii evenimentului au apreciat în același sens semnificația și geneza — de pildă în „Arta" (1894, nr. 4, p. 51) și în „România musicală" (1894, nr. 18, p. 119). Aici, V. Grigorescu-Elvir scria într-un moment dramatic al Operei Române : „Cine să fie acela care să mai afirme astăzi, sau să stea la îndoială, că românii nu pot cînta opere ? Dar întreprinderea din 1885 ? Acela, desigur, nu o cunoaște. Acea întreprindere, încoronată cu atîta succes, dacă nu ar fi fost întreruptă, cînd tocmai își croise o cale, cînd ajunsese ca o celebritate ca Adelina Patti să cînte la noi secondată de artiști români, opere grele ca *Faust, Lucia di Lammermoor, Traviata, Ernani și Trovatore,* și să zică că se simte fericită printre ei, cît de departe trebuie să fie acum !"

Deci, să nu forțăm lucrurile, să nu denaturăm adevărul recunoscut și *să considerăm unanim că Opera Română s-a înălțat ca trupă lirică în 1885*. Tot ceea ce a precedat evenimentul *Lindei* a fost o dramatică și lungă fază de pregătire și înfruntare a numeroase calomnii și adversități. Patriotismul, entuziasmul și dăruirea în cele din urmă au triumfat ! Stephănescu a biruit demonstrînd că s-a lansat Opera Română !

O constatare îmbucurătoare ce se reține este aceea a numărului mare de cîntăreți români ce se manifestă în spectacolele de operă. Îi cităm, fără o ordine riguroasă a valorilor : Elena Teodorini, Hariclea Darclée, Margareta de Nuovina (Iamandi), Ion (Giovanni) Dimitrescu, Dimitrie Popovici-Bayreuth, Grigore Gabrielescu, Dim. Teodorescu, Charlotta Leria, Zoe Chrisenghi (Zina de Nori), Aurel Eliade, George Brătianu, Mara d'Asti, Virginia Miciora, Irina Vlădaia, Dim. Roșianu, Maria Assan (Sany), Littman (Litta), Eliza Odeseanu, Al. Catopol, Ana Dănescu, C. Cairetti, Lucia Cosma, Gr. Alexiu, V. Almăjeanu, C. Grigoriu, Constanța Roth, V. Hasnaș, Lucrezia Brezeanu, Marietta Ionașcu, Maria Ciucurescu, Ioana Stroescu, Nicu Poenaru, Onoria Popovici, Gemma Mezzetti, Al. C. Bărcănescu, Ana Medeianu, Olimpia Mărculescu, Maria Herescu[176]. Între acești artiști există nume de primă mă-

---

[176] Intenționat nu l-am citat pe tenorul Tamberlik, de faimă mondială, deoarece nu dispunem de suficiente date edificatoare care să ateste originea sa. M. Gr. Poslușnicu afirmă în *Istoria muzicii la Români* — pag. 248 — că reputatul tenor cu o strălucită carieră, considerat italian, ar fi de origine română.

rime internaţională, apariţii meteorice, titularii rolurilor principale, precum şi interpreţii rolurilor secundare. Cu toţii au contribuit la afirmarea şcolii româneşti de canto. Marea majoritate sînt elevii lui G. Stephănescu.

Dar nu trebuie omis numele Ninizzei Alesandrescu, cîntăreaţă şi profesoară de primă mărime. Şi în cazul în care n-au fost elevii săi, ca



Baritonul Dimitrie Popovici-Bayreuth.

bunăoară Elena Teodorini, Darclée, contactul cu maestrul a exercitat o influenţă de loc neglijabilă asupra acestor celebrităţi. Menţionăm însă că lista nu are pretenţii exhaustive. Nu am inclus nume importante pentru viaţa lirică a unor oraşe şi nu am epuizat nici numele cîntăreţilor români aflaţi pe scenele din străinătate. Aşa bunăoară, Maria de Rott (cîntăreaţă romîncă din satul transilvănean Roha) sau Eufrosina Valen-

originar din părţile Botoşanilor, şi că adevăratul său nume ar fi Toma Cosma. Dacă se vor descoperi documente asupra apartenenţei sale, istoria muzicii noastre se va îmbogăţi cu o ilustră figură, ce a fost decretat drept „cel mai mare tenor mondial".

tina Cuza, o mare cîntăreață, care și-a legat numele de Opera imperială din Petersburg.

Materialul existent despre activitatea cîntăreților noștri oferă un cîmp larg de investigații. Numai cronicile străine ar permite întocmirea unor volume impunătoare, care ar demonstra din plin recunoașterea mondială a vigurozității și faimei artei noastre lirice. Ce păcat că nu putem insista asupra acestui aspect, oferind citate edificatoare care ne stîrnesc admirația și prețuirea ! Cu atît mai mult cu cît dispunem de materiale de proveniență variată, și nu numai pentru că artiștii noștri au circulat în toate țările cu tradiție lirică, de la Milano la Londra, de la Moscova la Rio de Janeiro, dar și pentru că am avut reprezentanți în toate școlile de operă, nu numai în cea italiană. Baritonul D. Popovici-Bayreuth demonstrează din plin valențele școlii noastre vocale și în repertoriul wagnerian, nefiind însă singurul care-l abordează. Apoi. cîntă cu succes în Rusia, Germania, Statele Unite. Eufrosina Cuza, o altă mare cîntăreață wagneriană, specializată însă și în repertoriul operei ruse (Ceaikovski, Rimski-Korsakov).

Nu putem trece peste un alt aspect. Cîntăreții noștri au avut un rol marcant în lansarea anumitor capodopere lirice, cîntîndu-le la noi în premieră, ca bunăoară *Mireasa vîndută* de Smetana, în stagiunea 1896—1897. Indiscutabil, capitolul școlii interpretative vocale românești apare cel mai voluminos și mai bogat din ramurile ce alcătuiesc tabloul complex al artei interpretative românești.

„CU ORICE GREUTĂȚI, OPERA ROMÂNEASCĂ... VA TREBUI S-O AVEM"

Aceste cuvinte dintr-un articol al „României musicale" [177] ilustrează necesitatea resimțită de a face totul pentru ca inițiativa lui Stephănescu să supraviețuiască, pentru ca nimbul artei naționale să triumfe. Repetatele încercări de reluare a activității operei române, în condiții dezavantajoase, chiar oneroase, sînt determinate de lipsa suficientelor instituții muzicale care să satisfacă cerințele artistice ale publicului. În 1889, Stephănescu constată cu regret : „Pe cînd în străinătate putem număra aproape o trupă completă de artiști români, care toți cîntă cu succes pe diferite scene, în țară nu avem nici măcar o operetă, iar ca spectacole muzicale, spre a forma gustul publicului, nu avem decît așa-numitele concerte" [178].

Lupta lui Stephănescu vizează țeluri precise. Fiind un energic sprijinitor al cîntăreților, el vrea ca aceștia să găsească plasament, să slujească în țară pe altarul Thaliei române. Pentru aceasta duce o dis-

[177] Elvir, V. Gr. *Inamicii operei române*, op. citat.

[178] Dosar nr. 4851/1889, Arhivele Statului, București, fondul Ministerului Instrucției Publice.

pută susţinută, acerbă cu oficialităţile vremii, prin întîmpinări, polemici, memorii denunţătoare. În toate se va regăsi leitmotivul grijii pentru soarta cîntăreţilor. Iată un fragment dintr-un memoriu din 1893 : „De 27 ani avem un conservator de muzică, ai cărui elevi de cînt, după ce termină cursul, sunt siliţi sau să se expatrieze pentru a-şi cîştiga hrana, sau să se angajeze pe la corurile bisericeşti din capitală..."

Se prevăd foloasele alcătuirii trupei lirice autohtone : conservatoarele capătă un debuşeu atît pentru clasele de cînt, cît şi pentru cele instrumentale care, în caz contrar, nu oferă garanţia unui viitor. Totodată, teatrul îşi va înjgheba în scurt timp o distinsă trupă de cîntăreţi români. În acest fel nu se vor mai importa, la preţuri fabuloase, artişti străini, adeseori mediocri. Cu o trupă lirică permanentă, Stephănescu miza să obţină rezultate surprinzătoare, formîndu-se un repertoriu variat, ceea ce va avea drept rezultat „formarea gustului publicului într-un sens adevărat artistic". În privinţa repertoriului, animatorul Operei Române specifică într-un memoriu : „va fi ales dintre operele marilor maeştri vechi şi moderni, obligîndu-mă a monta şi încercările reuşite ale autorilor români" [179]. Într-adevăr Stephănescu a încurajat creaţia originală. A montat operele comice de Caudella şi, pe măsură ce se elaborau noile partituri, ele intrau în repertoriu. La aceasta va subscrie şi Ed. Wachmann, sprijinind interpretarea operelor *Nini* de C. Dimitrescu şi, în 1900, *Petru Rareş* de Ed. Caudella. Din păcate, autorul Stephănescu nu a dus la bun sfîrşit proiectele sale lirice de creaţie — *Constantin Brîncoveanu* şi *Petra* — mulţumindu-se, în calitate de autor, cu opere comice de tipul *Scaiului bărbaţilor.* În caz contrar, poate ar fi putut furniza temei pentru a întruchipa figura creatorului operei naţionale româneşti şi nu numai a trupei interpretative. Oricum, opera românească a fost receptivă la lucrările originale, ceea ce a avut rezultate pozitive asupra creaţiei, aşa cum vom vedea mai tîrziu.

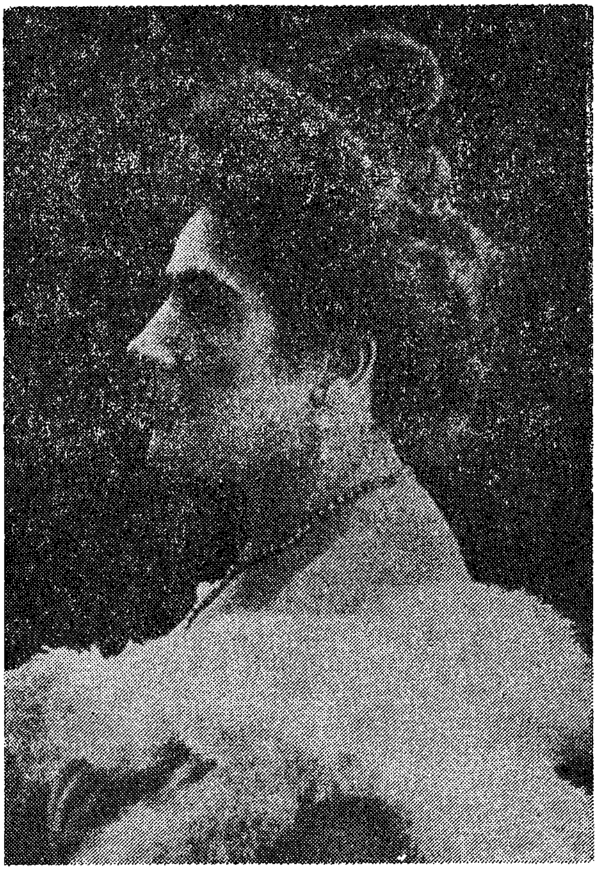
Ca leitmotivele revin în memoriile lui Stephănescu şi în presa epocii referirile la piedicile care i-au fost puse. Care au fost acestea ? Două sînt sursele principale ale focului dezlănţuit de Stephănescu : oficialitatea care nu-l sprijină decît în prima stagiune şi apoi se îndreaptă iarăşi către vechea favorită, opera italiană. Reintrînd în graţia guvernanţilor, teatrul italian, volens-nolens va constitui ţinta atacurilor susţinătorilor Operei Române.

Înainte de a creiona cîteva aspecte esenţiale ale acestei dispute, trebuie să arătăm că mai presus de frecuşul existent în ultimii ani ai secolului trecut, opera italiană a furnizat, prin spectacolele sale şi mai ales prin interesele comerciale ale unora din impresari, motive serioase pentru aspre critici. În aceeaşi ordine de idei, trebuie relevată colaborarea permanentă dintre artiştii români şi italieni. În spectacolele trupei lui Stephănescu şi apoi Ed. Wachmann au cîntat numeroşi solişti italieni. De asemenea, încă din 1872, conducătorii trupelor străine angajează cîn-

---

[179] Stephănescu, G. *Memoriu,* aflat în colecţia Gabriel Stephănescu ; vezi G. Franga, *Opera română,* op. cit., pag. 848.

tăreți români. Mai mult, însăși conducerea unor trupe italiene o dețin cîntăreți români ca : E. Teodorini. Darclée. Contactele vii și permanente dintre artiștii lirici români și italieni, ca și receptivitatea publicului ne permit să vorbim despre o prezență vie a scenei bucureștene în itinera-



Soprana Eufrosina Cuza care a făcut o strălucită carieră la Opera din Petersburg. Colecția Muzeului Teatrului de Operă și balet S.M. Kirov din Leningrad.

riul celebrităților de atunci. Putem spune că notorietățile vocale italiene și-au etalat măiestria și la noi : Adelina Patti, Gemma Bellincioni, Van Dyck, Eugenia Strossern etc. Legăturile artistice și camaraderești dintre artiști de școală italiană și română (scrisori, documente) ar furniza numeroase detalii, ce ar demonstra și mai mult justețea aserțiunii noastre. Reversul îl constituie lupta pentru afirmarea și supremația Operei Române, în favoarea intereselor vitale ale reprezentanților muzicii noastre. Lupta nu a cunoscut manifestări personale dușmănoase, șovine, pornind

de la interese patriotice artistice. Este aşadar o luptă artistică şi organizatorică vizînd reprezentanţii artei italiene, stimată şi preţuită la justa sa valoare de mesagerii artei noastre. Ţinta reală era îndeobşte cunoscută : cercurile oficiale, cu veleităţi cosmopolite, neobişnuite cu ideea de artă muzicală profesată de conaţionalii lor.

Sînt numeroase luările de atitudine în chestiunea înstrăinării cîntăreţilor noştri, negăsind debuşeu în ţară. „Să nădăjduim că lecţia de aseară va fi o lecţie scepticilor şi răuvoitorilor — scria Anton Bacalbaşa după premiera din 19 octombrie 1894 cu opera comică *De-aş fi rege*. Un început ca acesta e un triumf — şi triumfurile mari în artă merită să ne plecăm în faţa lor... e o nenorocire să lăsăm talentele acestea să se-nfrunte în podurile bisericilor ori să dezerteze în ţări mai ospitaliere pentru vocile frumoase“ [180]

Între trupele româneşti şi italiene se naşte acea concurenţă prezisă de Al. Zisso. Balanţa atîrna în favoarea cînd a uneia, cînd a alteia. Este cert însă că în formaţia lui Stephănescu se punea accent pe spectacol, cîntăreţului i se cerea să fie în acelaşi timp un interpret, un actor, care-şi subordonează meşteşugul vocal expresiei. Se acorda atenţie şi celorlalte componente, corului şi orchestrei, decorurilor, costumelor. Toate acestea la un loc au contribuit la imprimarea unei alese ţinute artistice, remarcată adeseori de semnatarii cronicilor. „Cînd a mai fost la noi o trupă, fie şi străină, care să corespundă din toate punctele de vedere cum e trupa de operetă română ? Artiştii sînt unul şi unul, buni cîntăreţi şi buni artişti de scenă ; un cor cum n-am mai văzut pînă acuma la Bucureşti... decoruri frumoase, mecanisme scenice cum nu avem altele în ţara noastră... orchestră bună şi totul în ansamblu este perfect“ [181].

Nu întotdeauna se puteau spune aceleaşi frumoase cuvinte despre spectacolele operei italiene. Împotriva unor cîntăreţi mediocri, de prea multe ori găsiţi din abundenţă, şi mai ales a impresarilor care-i aduc se ridică cu vehemenţă C. M. Cordoneanu într-un articol, cu accente satirice, intitulat *Bellincioni şi Stagno* [182]. Aducînd elogiile cuvenite artei vocale a primadonei Bellincioni, criticul supune unei aspre analize prezentarea lui Stagno, conchizînd : „Cînd într-o operă se taie aproape a treia parte cu scenele şi ariile şi duetele cele mai frumoase, cînd se cîntă cu 1/2 ton şi chiar cu mult mai jos decît a scris Verdi, oare în astfel de cazuri n-avem dreptul a spune că celebrităţile la noi vin după ce sînt uzate ? Nu avem dreptul să zicem că sîntem exploataţi cu îndrăzneală ?“ Asemenea cronici se mai pot citi în cotidienele vremii referitor la trupele italiene, pe linia instaurată de N. Filimon, demonstrînd că publicul şi criticii noştri ştiu să aprecieze cu umor ţinuta reală a spectacolelor şi

---

180 Quidam (A. Bacalbaşa). „Adevărul“, Bucureşti, 1894, 24 octombrie ; cf. Massoff, I. *Teatrul românesc*, vol. III, op. cit., p. 347—348.

181 „România musicală“, 1 februarie 1893.

182 Cordoneanu, C. M. *Bellincioni şi Stagno*. În : „România Muzicală“, Bucureşti, 1894, nr. 24, p. 170.



Afiș al Operei Române.

comportarea vocală a soliștilor. În „Românul" găsim o mostră grăitoare... „Tenorul țipă, baritonul nu se aude, basul nu știe ședea în scenă, primadona știe să tușească"[183].

De problema încurajării cîntăreților italieni de către cercurile influente aparține și latura inversă, indiferența și disprețul pentru artiștii autohtoni. Numai acei cîntăreți români care deveniseră celebrități în străinătate erau, în cele din urmă, recunoscuți la noi, deși de sprijin nu se poate vorbi. Stephănescu deplînge mentalitatea instaurată că tot ce e străin e bun și ce e românesc nu merită încredere. Într-o altă turnură, același aspect este demascat în cronica concertului dat de D. Popovici-Bayreuth : „Este trist pentru noi că nu primim în sînul nostru decît pe

[183] „Românul", 5 noiembrie 1877.

aceia dintre noi care, oricît de talentaţi ar fi, nu pot avea adevărata valoare decît atunci cînd vin din străinătate. Ar fi să ne dăm singuri brevet de incapacitate în ceea ce priveşte judecarea talentelor şi artei" [184].

Orice debut reuşit al vreunui cîntăreţ român constituia un nou prilej pentru a se cere oficialităţii să-şi schimbe radical atitudinea faţă de artiştii indigeni şi să acorde dreptul la existenţa fizică şi morală a trupei lirice naţionale. Cu ocazia debutului basului Aurel Eliade în opera comică *De-aş fi rege* de A. Adam, în ziarul „Adevărul" s-a scris : „Convinsu-s-au în urma succesului de aseară vrăjmaşii operei româneşti, că avem talente, că avem elemente bune pentru înjghebarea unei trupe lirice permanente ? [185]

În chestiunea susţinerii artiştilor români Stephănescu este deosebit de ferm şi perseverent. Cauza e, desigur, convingerea sa că avem cîntăreţi de valoare. În numeroase întîmpinări pledează pentru promovarea cîntăreţilor noştri. Bunăoară, în întîmpinarea adresată deputaţilor, răspunde astfel la întrebarea „cu artişti români se poate întemeia o nouă trupă ?"

„La aceasta răspundem cu numele Doamnelor : Teodorini, Leria, Chiţu, Chrisenghi, de Sany, Littman, Darclée şi al domnilor : Gabrielescu, Popescu, Cairetti, Teodorescu, Băjenaru şi alţii cari, *deşi români*, au dovedit că ştiu mai mult decît mediocrii cîntăreţi italieni aduşi cu atîta pompă de către impresari. Ce fel ? Ungurii plătesc artişti streini cu sume fabuloase ca să se cînte operele în ungureşte şi noi, avînd români capabili, să plătim la streini să ni le cînte şi încă mediocru ?" [186] Mereu denunţă Stephănescu nivelul scăzut al unor spectacole italiene, punîndu-l pe seama a ceea ce numeşte el „decadenţă", datorate tendinţelor de speculă care călăuzesc interesele impresarilor şi nu alcătuirea unor trupe care să cultive frumosul. Ar fi greşit să se creadă că Stephănescu este pornit împotriva cîntăreţilor italieni. Nu. Iată cum vede colaborarea cu aceştia : „...avînd o trupă bine organizată de cîntăreţi români, cu repertoriul ştiut (Direcţiunea, n.n.), mai lesne poate din cînd în cînd aduce cîte unul din aceşti mari artişti ca model elevilor conservatorului şi satisfacere gustului publicului" [187].

Poziţia lui Stephănescu faţă de trupa italiană derivă din concepţia sa că spectacolul liric, spre a putea fi înţeles de public, trebuie interpretat în limba română. Aceasta va fi o monedă forte în aserţiunile sale. „Nu e nevoie de prea multe vorbe — scrie întemeietorul Operei Române — ca fiecare să înţeleagă că dezvoltarea tuturor acestor înalte sentimente nu se va putea dobîndi decît atunci cînd poporul... va pri-

---

[184] *Cronica concertului Popovici.* În : „Doina", Bucureşti, 1884, 17 octombrie.

[185] „Adevărul", Bucureşti, 1894, 24 octombrie.

[186] Stephănescu, G. *Documente*, colecţia Gabriel Stephănescu ; vezi G. Franga, *Opera Română*, pag. 899.

[187] Idem, pag. 900.

cepe ceea ce se spune pe scenă și desigur, italieneasca, milaneza sau toscana, nu o pricepe poporul român“ [188].

Pe aceeași temă G. Ranetti a publicat, e drept, după 1898, articolul fulminant *Un conte nemîncat de trei zile*, vorbind despre situația dramatică a cîntăreților noștri și pornind de la refuzul de a intra în scenă al basului Petrescu, ce trebuia să interpreteze rolul contelui Monterone *(Rigoletto)*, deoarece nu i se achitase salariul. „Mai recunoașteți în fine, că nu-i tocmai drept ca Opera română, care-și permite luxul să plătească cu mii de lei celebrități răgușite din străinătate, să lase în aceeași vreme muritori de foame pe românii de talent pe care-i plătește (pe hîrtie) cu lefuri de sub-comisari. A! dar signor Macaroneti dă chixuri în italienește, pe cînd d. Petrescu cîntă frumos în vulgara limbă națională!“ [189]

Asemenea momente și reacții ale presei, aflate, în general, de partea artiștilor noștri se pot găsi din abundență adresate nu numai operei italiene, ci și trupelor germane și franceze, îndeosebi celei conduse de E. Keller. Totul grăiește pentru lupta dramatică dusă pentru recunoașterea artei lirice naționale și a reprezentanților săi. Nu este, desigur, vorba numai de Stephănescu, ci de toți aceia pentru care se zbătea el, pentru ideea de operă română. Am zăbovit asupra unor aspecte disparate, ocolind multiplele fațete ce decurg din categoria spectacolului în sine. Au existat și aspecte de-a dreptul ridicole și lipsite de tact. Pînă acolo s-a mers în campania susținută împotriva trupei lui Stephănescu, pentru a-l descuraja, încît, în 1892, ofițerilor li s-a interzis să intre în sala de spectacole (a teatrului Gh. Maican) în care-și avea, pe atunci, sediul trupa de operă și operetă a lui G. Stephănescu.

Regizorii unor asemenea acte, promotorii acțiunii de compromitere a tinerei arte lirice autohtone își aveau reședința în sălile ministerelor și instituțiilor oficiale. Partizanii lui Stephănescu în mod deschis înfierează atitudinea oficialilor, demascîndu-i în articole virulente, pătrunse de adînc patriotism. Grăitor în acest sens este articolul *Românii și artele lor*, din care extragem : „Cunoaștem pe profesorul Stephănescu și Societatea lirică. Cunoaștem meritele ei, cunoaștem sacrificiile ce, mai mult ca orișicare, a făcut omul acesta pentru muzică. Cunoaștem, de asemenea, nereușita întreprinderii sale din iarna trecută... să presupunem că le cunoaștem pe toate. Care a fost cauza? Publicul? Concurența străină? Nu. Nu atîta. *Statul și numai Statul!* Stephănescu azi e un criminal. Pentru ce? Pentru că s-a vîrît într-o ceată de tineri români doritori de a cultiva muzica.“ [190]

Ca de obicei în asemenea împrejurări, încercările de discreditare și zădărnicire a unei anumite acțiuni se soldează cu efectul contrar.

---

[188] Stephănescu, G. *Memoriu*, colecția Gabriel Stephănescu ; vezi G. Franga, op. cit., pag. 893.

[189] Ranetti, G. *Un conte nemîncat de trei zile*. În : Epoca, București, 1900, 11 decembrie.

[190] Elvir, V. Gr. *Românii și artele lor*. În : „România musicală“, București, 1893, nr. 7, 11 iunie, pag. 45.



Grigore Gabrielescu.

Stephănescu a triumfat în ideea sa, opera românească nu mai putea fi ignorată, chiar dacă vremelnic, prin lipsa de sprijin şi prin intrigi, s-a încercat să i se împiedice zborul impetuos. Stephănescu a izbutit să ridice măiestria artistică a Operei Române şi să demonstreze că suspiciunile în posibilităţile interpretative ale artiştilor români sînt lipsite de temei. Prin aceasta, în pofida parţialelor opinteli, s-au afirmat mugurii viitori ai muzicii româneşti, care după numai două decenii vor dejuca toate maşinaţiile neloiale, silind oficialitatea să-şi modifice radical concepţiile şi să încredinţeze arena lirică exclusiv artiştilor noştri. Merită reţinut că în ultimul deceniu al veacului trecut se punea cu acuitate problema sediului Operei Române, cerîndu-se construirea unei săli

încăpătoare pentru trupa lirică română. Din păcate, nu s-a dat atenție acestui imperativ [191].

Perioada ce a urmat Independenței a însemnat, în fapt, geneza școlii vocale naționale, înălțarea Operei Române ca forță lirică de certă valoare. Prin pleiada de soliști vocali de circulație mondială, prin schimburile frecvente de cîntăreți, România iese din anonimat, devenind o zonă fertilă, o sursă importantă de artiști lirici pentru export. În acest mod intrăm cu brio în circuitul universal, ne impunem, cucerim recunoașterea. Or, acest fapt este de importanță covîrșitoare pentru tînăra noastră muzică. Nu mai eram o parcelă orientală închisă, am devenit, dintr-odată, un centru muzical de tip european, cu o pulsație intensă, cu o viață muzicală, în speță, de operă la nivelul marilor centre. Și aceasta o datorăm în mare parte și lui G. Stephănescu.

MIȘCAREA TEATRAL-MUZICALĂ DIN ALTE CENTRE

Trupe lirice au circulat în toate orașele mai importante din țara noastră. Factorul stimulator l-au constituit Teatrele Naționale, dar nu numai acestea, pentru care colaborarea cu muzica devenise o necesitate viu resimțită. Se întîlnesc însă și trupe muzicale ambulante străine și românești care cutreieră țara în dorința răspîndirii muzicii și cîștigului existenței pentru artiști. Centrele mai importante, din punct de vedere al intensității activității lirice, au fost Iași, Cluj, Craiova, Timișoara, Brașov și Sibiu. În ordine urmează apoi Galați, Oravița, Arad, Brăila, Bacău, Lugoj.

Iașul cunoaște o bogată viață muzicală teatrală. Alături de trupele românești de vodevil, publicul moldovean are posibilitatea să vadă spectacolele trupelor italiene, franceze sau germane, venite de la București, Chișinău și Odessa. Și trupele românești întreprind repetate turnee în aceste orașe, cucerind vii aplauze. Mutîndu-se capitala țării, publicul amator de operă se împuținează, ceea ce se repercutează negativ asupra mersului trupelor. În stagiunile 1859—1865, opera italiană subvenționată de primărie a fost condusă de Victor Delmary.

În stagiunea 1859—1860, direcția Operei italiene continuă să fie deținută de Victor Delmary, care se plînge însă că nu mai are publicul de altădată. La 28 aprilie 1860, soliștii și orchestra Operei italiene dau un concert cu arii din opere celebre și *Uvertura de mare orchestră* de Gh. Burada [192]. Piesele comice cu muzică aflate în repertoriul Teatrului

---

[191] *Templul Operei Române*. În „România musicală", București, An. VI, 1895, nr. 8, și *Opera și opereta română*. An. V, 1894, nr. 18, p. 121.

[192] Burada, T. T. *Istoria teatrului în Moldova*, ediție și studiu introductiv de I. C. Chițimia. București, Ed. Minerva, 1975, p. 418—419. Această lucrare ne-a oferit unele date necesare stabilirii traiectului liric din Iași.

Național se bucură de popularitate. Levaseur conduce o trupă franceză de comedii și vodeviluri.

În stagiunile 1860—1864, Opera italiană a fost condusă tot de V. Delmary, avîndu-l delegat și pe Constantin Rolla. În repertoriu, nou a fost *Ebrea* de Appolloni. Spectacolele, cîte patru săptămînal, nu străluceau. Soliste : Gianfredi și Jackson, iar soliști : René și Angeli Zennori, Enrico Starti și Segri Segara, pentru spectacolele din 1860—1861.

În stagiunea 1863—1864 Gheorghe Burada e numit dirijorul orchestrei Teatrului Național. Repertoriul era alcătuit din operele lui Verdi, Donizetti, Rossini și Bellini. Deținătorii rolurilor în stagiunea 1863—1964 : cîntărețele Donatelli, Ester Turco, Butti ; cîntăreții Pardini, Bazetti, Rigo, Federico Monari, Giovanni Nicolai. V. Delmary își încheie cariera de antreprenor ca falimentar, autoritățile fiind nevoite să-i sechestreze avuția teatrală, decoruri, costume...

Deși semnase un contract pentru trei ani, G. Spiro, noul impresar al Operei italiene din Iași, concomitent cu cea din București, renunță după prima stagiune, 1864—1865, deoarece publicul nu venea la spectacole. Repertoriul era conceput din opere nu prea dificile : *Il Giuramento* și *Il Bravo* de Mercadante, *Martha* de Flotow, *Don Pasquale*, *Favorita* și *Maria de Rohan* de Donizetti, *Norma* de Bellini, *Somnambula* de Bellini, *Traviata, Rigoletto* și *Bal mascat* de Verdi, aceasta din urmă în premieră. Corul dirijat de N. Mangiagelli era alcătuit din 20 de persoane, iar orchestra, sub bagheta lui Alessandro Gislanzonni, din 28 de instrumentiști [193].

Luigi Ademollo preia antrepriza, fără subvenție, a Operei italiene, reușind să deschidă stagiunea abia la începutul anului 1866, cu o trupă avîndu-i protagoniști pe Assunta Rubini-Zangheri, Emilia Favi, Italia Citanti, Luigi Gallo, Iatalo Campanini, Filippo Corona, Giuseppe Solieri. Trupa avea un bun corp de balet. Concertmaistru : Eduard Caudella. În orchestră : Mezzetti, Gh. Burada, Serafim Caudella, Gavrilescu, Spiridon și alții. Dirijor : Romeo Ratti. Operele jucate : *Bal mascat, Lombarzii, Ernani, Trubadurul, Lucia di Lammermoor, Linda di Chamounix, Beatrice din Tenda, Bărbierul din Sevilla, Mutta di Portici* (premieră) [194]. Cum era de așteptat, întreprinderea lui Ademollo s-a soldat cu un mare deficit, decurgînd neplata salariilor, reclamații.

În stagiunea 1866—1867 Iașul nu are Operă italiană, fiind vizitat de trupa germană de comedii și operete a lui Eduard Khrn. S-au jucat diferite vodeviluri și operete ca : *Vioara fermecată, Orfeu în infern*, *Fortunio* de Offenbach, *Cavaleria ușoară* de Souppé.

Gheorghe Burada și-a dat concursul ca dirijor în orchestra Teatrului Social, care a activat la Iași în stagiunea 1867—1868, abordînd lucrări ca *Baba Hîrca, Coana Chirița la Iași, Piatra din casă, Doi morți vii* etc. Neculai Luchian întreprinde un turneu răsunător la Chișinău în stagiunea 1868—1869. Conducătorul orchestrei teatrului era Milo Le-

---

[193] Burada, T. T., idem, p. 450—451.

[194] Burada, T.T., idem, p. 456—457.

misch. S-au reprezentat : *Cinel-Cinel, Florîn și Florica, Baba Hîrca,* adică repertoriul de succes dinainte de 1848. Mare succes a obținut artista Maria Vasilescu [195]. La Iași, își face apariția trupa germană de operetă a lui Sinnmayer Modrzewski ; capelmaistru Alois Wawra ; soliști : Antoinette Wawra, Kalvo, Furlani, Marbel, Grasel ; pe afișe, operete de Offenbach, Souppé.

Teatrul român din Iași, în stagiunea 1869—1870, condus de V. Delmary, avea o trupă cu mulți actori talentați : Eufrosina Popescu, Smaranda Merișescu, E. Nini Valery, Irina Poenariu, Mihail Galino, Alexandru Gheorghiu, Gheorghe Neculau. Concert-maistru : Neculai I. Voinescu.

Panu Cățulescu readuce după trei ani o trupă de operă italiană, dar în cele din urmă, neputînd face față cheltuielilor — deoarece încasările erau minime — părăsește orașul fără să-și plătească salariații. Componența trupei : Elena Ridolfi, Luise Morini, Rachele Gianfredi, Nicolo Fallico, Antonio Marlinenghi, Luigi Cereso. Repertoriul — cel mai comun cu putință. Condițiile înjghebării trupei lirice nu permiteau performanțe artistice, ansamblul fiind lipsit de sudură, deoarece nu exista timp suficient necesar repetițiilor. În consecință, semnatarul din „Secolul" (2 decembrie 1869) sesizează astfel profilul artistic al companiei de operă : „... actorii acelei opere nu sînt răi, corul e însă abominabil, orchestra mizerabilă, căci, afară de vioara d-lui Voinescu, toate celelalte instrumente alungă nu numai pe publicul asistent, dar, mai mult de toate, chiar și pe artiștii de pe scenă" [196]. Evident, orchestra nu era compusă din instrumentiști italieni ci locali... În asemenea condiții, era greu să-ți faci iluzii în privința solicitării publicului... Actorii Teatrului Național joacă vodeviluri cu muzica de Flechtenmacher și Ed. Caudella. Spectatorii apreciau muzica națională din piesa *Urîta satului,* ca și cupletele piesei *Viață din lume și viață de acasă.*

O trupă de operă italiană dă spectacole la Iași în martie 1873, venind de la Chișinău. Repertoriul, axat pe lucrări de mare popularitate, a oferit și cîteva titluri noi : *Faust, Contesa d'Amalfi* de Pedrello. În luna mai, spectacolele de operetă ale trupei Emiliei Keller, sînt bine primite de public.

În februarie 1874 consemnăm reprezentațiile Operei italiene, angajată de direcția Teatrului Național, față de care publicul s-a dovedit mai receptiv. Capete de afiș : Elisabeta Capozzi și Ludovic Caroselli. Reținem cîteva titluri noi : *Vecerniile siciliene* și *Don Carlos* de Verdi (din 11 titluri de acest compozitor) și *I Falsi monnetari* de Ricci. La 14 martie, în rolul Manrico din *Trubadurul,* a cîntat un român, C. Strat, călduros susținut de galerie. Teodor Aslan reușește să prezinte la 1 martie opereta *Fata mamei Angot* de Ch. Lecocq, în limba română. Au plăcut soliștii Ana Dănescu, Amelia Welner, Aneta Florescu, P. Ionescu, P. S. Alexandrescu, Grigore Manolescu. Corul (65 de persoane)

---

[195] Burada, T.T., idem, p. 481—482.

[196] Burada, T.T., idem, p. 494.

şi orchestra (7 persoane) au fost dirijate de P. Mezzetti. În acest fel se afirmă trupa românească de operetă, care şi întreprinde un turneu la Bacău, Galaţi, Brăila, Focşani, Bucureşti, Tecuci. La Bucureşti a acompaniat orchestra lui L. Wiest [197]. În aprilie 1875, din nou s-a aflat la Iaşi trupa E. Keller, dar după cîteva reprezentaţii, necaptînd publicul, îşi întrerupe turneul. Încurajat de succesul întreprinderii sale, T. Aslan, director al Teatrului Naţional, îşi profilează trupa către operetă : *Giroflé-Girofla, Princesa de Trebizund, Briganzii, Fata mamei Angost, Iudita şi Olofern, Dl. Sufleri va sta acasă.* În componenţa orchestrei, dirijată de E. Lehr, intra şi fanfara instruită de Niedola Companski. Din păcate, seria spectacolelor trupei lui T. Aslan se încheie cu mari deficite, ceea ce îl determină pe inimosul organizator să renunţe la întreprinderea sa. Corul era format din 32 de persoane. În ianuarie 1876 şi-a dat concursul, în cîteva spectacole, şi I. D. Ionescu. Iarna 1875—1876, din nou reprezentaţiile trupei E. Keller. Aceeaşi trupă, sub conducerea lui V. Delmary, dă spectacole la Bacău.

În aprilie 1877, V. Delmary readuce trupa E. Keller, dar din cauza izbucnirii ostilităţilor militare, seria spectacolelor date în abonamente se întrerupe şi banii sînt restituiţi. B. Franchetti conduce trupa operei italiane la Iaşi în iarna 1877—1878. În lunile noiembrie-decembrie 1788, B. Franchetti organizează din nou o stagiune de operă italiană cu un repertoriu ce includea titluri de largă audienţă.

Opera comică *Olteanca sau Urechile bărbatului în dar de nuntă* de Caudella şi Otremba s-a reprezentat la 8 martie 1880, bucurîndu-se de un asemenea succes, încît i-a făcut pe mulţi să susţină că acesta e genul solicitat care ar trebui să preocupe Teatrul Naţional. În consecinţă se şi organizează o societate muzicală în favoarea spectacolelor muzicale. Fondatorii : Gheorghe Bengescu — directorul Teatrului, Eduard Caudella şi Grigore Otremba. Dar proiectul înfiinţării trupei de operetă nu a putut fi finalizat, între altele din cauza lipsei unor condiţii prielnice. Opera italiană a lui B. Franchetti este din nou la Iaşi în lunile octombrie şi noiembrie 1879. Cîntăreţi : Teresia Rantelli, Luisa Ormeni, Elisa Barabino, Felice Fatorini, Enrico Re, Francesco Bacchi-Perego.

Societatea lirică renăscută cu mari eforturi pentru scurtă vreme prezintă din nou, în octombrie 1880, opera comică *Olteanca*. Şeful orchestrei Teatrului era P. Benotti. Se joacă opera comică *(Vindecarea fără reţetă* de Hérold, la 9 mai 1881). Trei trupe franceze şi una germană cu profil muzical au dat spectacole la Iaşi în stagiunea 1880—1881 [198].

Compania lirică română, avînd-ul ca dirijor şi prim-violonist pe Eduard Caudella, se remarcă în stagiunea 1881—1882, prin componenţa trupei : Debora Weinberg-Odeseanu, Iosefina Găluşcă, Maria Tomasiu, Teodor Aslan (şi regizor), Ion Dimitrescu, Vasile Hasnaş. Dirijorul orchestrei de 30 de persoane era C. Gros, iar al corului (27 de persoane),

---

[197] Burada, T.T., idem, p. 544—547.

[198] Burada. T.T., op. cit., p. 600—601.

G. Musicescu. S-au jucat : *Fiica regimentului, Chalet, Somn bun, domnule Pantalon, Olteanca, Campanello, Vindecarea fără rețetă* și *Fata răzeșului* de Ed. Caudella[199]. De notat și turneul lui M. Millo, în iunie 1882.

În pofida dezamăgirilor cauzate de insatisfacțiile materiale, în primăvara anului 1883 din nou se reorganizează Societatea lirică, prezen-



Aron L. Bobescu
dirijor și conducător al unei trupe de operetă.

tînd doar cîteva spectacole cu *Olteanca* și *Fata răzeșului*. Vara, joacă trupa contrabasistului francez G. Dargent. Renaște din nou Societatea lirică ieșeană devenită *Amicii artelor*, datorită energiei muzicienilor : C. Gros, E. Caudella, G. Musicescu, P. Mezzetti. În ianuarie s-a jucat *Clopoțelul* de G. Donizetti, în februarie *Tricoliciul (Farfadet)* de A. Adam. În repertoriul Teatrului Național continuau să figureze celebrele vodeviluri ale lui Alecsandri, cu muzica de Flechtenmacher, dovadă că încă se bucurau de prețuire. În componența societarilor Teatrului Național, în stagiunea 1885—1886, a intrat Aron Leon Bobescu, ce a avut un rol însemnat în susținerea unor spectacole muzicale, ca, bunăoară,

199 Burada, T.T., op. cit., p. 603.

în opereta *Un regiment fără fete* şi *Păunaşul codrilor*. Lui i se datorează muzica la o serie de piese în care introduce dansuri naţionale ca : *Hora, Hora cu figuri, Bătuta, Măruntica, Brîuleţul, Chindia, Românul, Mureşanca*, dansuri care au cucerit ovaţiile publicului din oraşele Moldovei [200].

O trupă de operă italiană a fost adusă de Micci Lebrune, dirijor, în componenţa căreia erau cîntăreţi buni, îndeosebi baritonul De Giorgio. Louis Fr. Dron conduce o trupă germană de operete în octombrie 1885 în timp ce St. Wolf prezintă ieşenilor o altă trupă, dirijată de Leopold Kuhn în aprilie 1886. Aceştia au jucat operete de J. Strauss ca *Voievodul ţiganilor*. La 10 mai 1886 s-a prezentat *Aida*.

Trupa română de operă a lui Stephănescu, sub impresariatul lui Gebauer, alcătuită din : I. Dimitrescu, I. Băjenau, D. Teodorescu, Cairetti, Zina de Nori, Nuovina, Odeseanu, Tomasiu au jucat *Lucia di Lammermoor, Faust, Ernani, Trubadurul, Studentul cerşetor* şi *Bal mascat* [201].

În stagiunea 1887—1888, remarcăm turneul canţonetistului I. D. Ionescu, şi opereta franceză a lui Schürmann. Spectacolele lirice găsesc tot mai greu debuşeu în capitala Moldovei. Abia în februarie 1891, Dron şi Krause vin cu o trupă germană de operete, solişti fiind Gabriela Mark şi Ermmi Klinkhof. S-au jucat *Voievodul ţiganilor, Liliacul* şi altele [202]. Trupa de operetă craioveană întreprinde un turneu la Iaşi în aprilie 1892 cu : *Boccaccio, Mascota, Fata Mamei Angot, Mademoiselle Nitouche, Studentul cerşetor* etc. Director de scenă era A. Bobescu, iar dirijor Nicola. Dintre solişti : I. Anestin, I. Băjenaru, P. I. Nicolau, I. Vlădoianu, Irina Vlădaia, Iosefina Găluşcă, Profira Fărcăşanu etc.

În aprilie 1893 revine opereta din Craiova, primadonă fiind Irina Vlădaia. Aristizza Romanescu a jucat în *Mamzelle Nitouche*.

Mihail Perlov aduce o trupă de operă rusească, în iunie 1893, prezentînd : *Demonul* de A. Rubinstein, *Viaţa pentru ţar* de Glinka, *Aida, Carmen...*

După opt ani Iaşul are, în ianuarie 1894, din nou o microstagiune de operă italiană. S-au jucat *Trubadurul, Paiaţe, Aida, Otello, Cavalleria rusticana, Bal mascat* [203]. O trupă de operă franceză joacă în ianuarie-februarie 1896 operele *Mignon, Mireille, Faust, Lakmé, Carmen*. Din martie, Lebrune şi De Giorgio se află la direcţia unei trupe de operă italiană [204], cu : Alessandrina Bottero, Cristina Alfano, Lina Alberto, Oreste Capeletti, Angel Guosco, Enrico Massini, Filippo Alboni, interpretînd operele de mare faimă. O trupă franceză de operă vizitează capitala Moldovei la începutul anului 1896 jucînd *Manon* de Massenet.

La Cluj spectacolele de operă şi operetă se dau în cadrul Teatrului Maghiar. Stagiunile lirice propriu-zise au aproximativ aceeaşi perma-

---

[200] Burada, T.T., op. cit., p. 640.
[201] Burada, T.T., op. cit., p. 644.
[202] Burada. T.T., op. cit., p. 672.
[203] Burada, T.T., op. cit., p. 689.
[204] Burada, T.T., op. cit., p. 702.

nență ca și cele din Iași, cu deosebire că trupele italiene nu au căutare. Repertoriul nu diferă esențial de cel existent în alte orașe. Aceleași lucrări datorate compozitorilor italieni și francezi. Apar însă și creații germane de Weber și K. Kreutzer, compoziții de Erkel.

Mihail Havi este directorul trupei lirice maghiare din Cluj în stagiunea care începe la 5 noiembrie 1859 — 31 martie 1860. În repertoriu : *Bank Ban* și *Hunyadi László* de F. Erkel, *Hughenoții, Lucia, Linda, Rigoletto, Trubadurul, Steaua Nordului* de Meyerbeer, *Martha, Stradella, Freischütz, Bărbierul din Sevilla* și altele. Personalul trupei : Barati Sándor, Bodorfi Henrik, Bókor Iosif, Follinus János, Marczell Géza, Pauli Richard, Szilagyi Erzebet, Ferenczi Isabella, Schinek Josefa [205]. După cum s-a arătat a întreprins un turneu la București, Brașov și Sibiu (sub conducerea lui Follinus), angajînd-o în acest scop pe Cornelia Crețu-Höllosi, de la opera din Budapesta. Dirijor era Iuliu Kaldi, iar regizor J. Follinus. Casier : Mircea Ioan.

În stagiunea 1860—1861, cîntăreții Ormay Ferencz și Pauli Richard se bucură de mare succes la Cluj.

În stagiunile 1861—1866, J. Follinus preia conducerea Teatrului Maghiar, imprimînd un nou curs ; alături de opere consacrate apar titluri noi : *Wilhelm Tell, Nabucodonosor.*

Între 1866—1872. Antal Fehérváry preia direcția. Dirijor devine Eduard Goci. În stagiunea 1870—1871 dirijorul trupei este Iacob Jakobi. *Adriana Lecouvreur* se reia în stagiunea 1872—1873. Din 1874, mai multe stagiuni a condus teatrul Bogdan Corbul(ii) (Korbuly). Dintre evenimentele înregistrate în activitatea lirică a teatrului consemnăm *Recviemul* de Verdi. Cu cît ne apropiem de sfîrșitul veacului, cu atît ponderea operei în angrenajul teatrului scade.

Timișoara, Craiova, Brașov, Sibiu, Galați, Arad, Cernăuți, și Brăila, apoi și Constanța, orașe care dispun de o bogată activitate muzical teatrală. La Timișoara, trupele de teatru, operă și operetă au fost conduse de : Friedrich Strampfer (1859—1862) ; Eduard Reimann (1862—1870) ; Carl von Rémay (stagiune estivală 1866) ; Ottep (stagiune estivală 1870) ; Karl Stelzer (1870—1874) ; Mathes (vara anului 1874). În 1875, noua trupă lirică ; Gustav Löcs (1874—1877) ; Wellhoff-Bendier (vara 1875) ; Carl von Rémay (vara 1876) ; Wilhelm Sasse (1877—1878) ; Schwabe și Wolf (1878—1879) ; Schwabe (1879) ; Blau (1880) ; Robert Müller (1881) ; Iulius Schultz (1882—1886) ; Maximilian Kment (1887—1889) ; M. Kment și Emil Berla (1890) ; Emmanuel Paul (1891—1898) [206].

Trupa lui Strampfer era alcătuită din Antonio Metz, Adolphina Bree, Ana Errleben, Iuliu Schreiber, Augustin Neubelt, Iosif Gerstl ;

---

[205] Ferenczi Zoltán. *A Kolozsvári szinészetesz Szinház története,* Cluj, 1897, p. 423—424. Cele mai multe informații despre mișcarea lirică din Cluj le datorăm acestei lucrări.

[206] Pechtol, Maria. *Thalia în Temeswar.* București, Kriterion, 1972, p. 208—209.

dirijor, Liviu Kleer. Iacob Nagy este dirijor în 1862. În 1863—1864 dirijorul corului este Otto Ritzer. Repertoriul stagiunii 1863—1865 : *Norma, Lucia, Lucrezzia Borgia, Ernani, Traviata, Don Juan, Dinorah* şi *Faust*. Repertoriul perioadei septembrie-decembrie 1865, cînd dirijori erau J. Fuchs şi L. Kleer, era format din : *Hughenoţii, Ernani, Lucia, Norma, Belisarie, Freischütz, Stradella, Martha, Lucrezzia Borgia, Robert Diavolul, Faust, Flautul fermecat, Dinorah, Traviata, Muta di Portici, Bărbierul, Trubadurul* şi altele [207].

La 13 ianuarie 1866 directorul Reimann prezintă cu trupa sa premiera operei *Tannhäuser* — prima operă wagneriană la noi în ţară, dirijată de L. Kleer. Distribuţia : Zilcher, Rossi (Tannhäuser), Milosewszki, Held, Rudolf, Knoller, Fernan, Bivater (Elisabeta), Apollonia Schwefelberg, Ross. Şi în stagiunea următoare, *Tannhäuser* se menţine în repertoriu. Mai figurau : *Wilhelm Tell, Don Juan, Puritanii, Africana, Bank Ban, Cavaleria uşoară, Hunyadi László*. Dirijor devine Iuliu Kaldi.

În stagiunea 1867—1868, M. Pascaly prezintă cu trupa sa piese cu muzică. În stagiunea 1872—1873, dirijorul trupei lirice din Timişoara este I. Nagy, dirijînd între altele *Marino Faliero*. Repertoriul timişorean se menţine în cadrele operei germane şi italiene, aducînd din cînd în cînd cîte o noutate. Astfel, în a doua parte a anului 1875 se pune în scenă *Liliacul* de J. Strauss, de la un an de la premiera vieneză. *Lohengrin* are premiera în 1877, la 19 decembrie. Ca şi în alte oraşe, gustul publicului se îndreaptă înspre operete, fapt care îi determină pe intendenţii trupelor să includă masiv lucrări ca : *Boccaccio*. Trupa cupletistului I. D. Ionescu — la Timişoara — în 1881. Alexiu cîntă la Timişoara în *Trubadurul*, în 1883. Repertoriul de operă înclină spre creaţia italiană ; operele compozitorilor germani sînt mai puţine : *Freischütz, Martha, Noapte în Grenada* de Kreutzer. Teatrul german prezintă publicului opera *Carmen* sub bagheta lui Julius Schulz în septembrie 1884. În 1888 repertoriul de operetă e predominant, dar în anul următor din nou se joacă operele : *Freischütz, Trubadurul, Rigoletto, Traviata, Faust, Don Juan, Martha*.

Emmanuel Raul readuce un repertoriu de calitate. În 1892 — *Faust, Hughenoţii, Wilhelm Tell, Lohengrin, Martha, Lucrezzia Borgia, Robert Diavolul, Cavalleria rusticana*. În 1895 noi titluri : *Hänsel şi Grettel* de Humperdinck, *Aida, Tannhäuser, Carmen*. Dirijor — Iosif Manos. În iunie 1896 — *Mireasa vîndută, Paiaţe, Mignon, Cîntăreţii din Cremona* de I. Hubay. Bruno Walter, dirijorul de renume, şi-a făcut ucenicia la Timişoara, unde îl găsim în 1898 corepetitor şi conducînd ansamblul operei în : *Cavalleria rusticana, Paiaţe, Hughenoţii, Bărbierul, Faust, Carmen, Nevestele vesele din Windsor* de O. Nicolai, *Lohengrin* [208].

La Sibiu repertoriul teatral muzical alătură opere şi farsele cu cîntece. Stagiunea 1860—1861 director al trupei a fost Strampfer [209].

---

[207] Braun, Dezsö. *Bánsági rapszódia*, op. cit., p. 94.

[208] Braun, D., op. cit., p. 386—388.

[209] Colecţia de afişe vechi a Bibliotecii Muzeului Brukenthal, Sibiu.

Hawa oferă sibienilor comedii cu muzică, datorîndu-și partitura unor maeștri diverși. Bunăoară, la 24 iulie 1862 s-a jucat *Picături de ploaie, fulgi de zăpadă, țurțuri de ghiață* — muzica de D. Genée, E. Treumann, A. Görner, Spineti, o partitură colectivă, lipsită de personalitate. Autorii muzicali serviți sibienilor de către trupa lui Hawa în primăvara lui 1863 au fost : Fr. Souppé, I. V. Frost, Adele v. Schott, O. F. Berg, Theodor Flamm. Anul 1863 e dominat de trupa lui Eduard Hawa. Eduard Reimann conduce un ansamblu de operă în mai-iunie 1864, din care fac parte : Carlo, Rutland, Adele Zweigelt, d-na Reimann, Rossi, T. Müller (fostul director), Krieger, Held ; dirijor : Oslislo. În repertoriu : *Lucrezzia Borgia, Martha, Trubadurul, Flautul fermecat, Ebreea, Belizarie, Țar și teslar, Musica de Spinadi* (opera seria) și comediile muzicale : *Spionul din Aspern,* muzica de Carlo Barbieri, *Robert și Bertram,* farsă cu cîntece și dansuri de Gustav Röder, *Asediul Vienei de către turci în 1683,* „mare operă romantică“ de Franz Doppler, *Ora 12 ! vine noaptea,* tablouri cu cîntece din viața poporului de O. F. Berg, *10 fete și nici un bărbat* de F. Souppé ; *Prostie teatrală,* farsă cu cîntece și dansuri de Eduard Stolz, *Nunta la lumina felinarului* de Offenbach, *Spre Mexico,* farsă de Anton Langer.

Gustav Hubai, în octombrie-noiembrie 1864, e la Sibiu cu o trupă maghiară, avînd prime soliste pe Váczi Vilma și Bodrogi ; juca piese de muzică precum : *Katerina Dobo* sau *Frumoasele zile,* vodevil de Géza Alaga, autorul unei operete cu melodii românești ; *Țiganul* de Doppler, *Bunicul* de același compozitor.

Vara anului 1866 îi găsește la Sibiu pe artiștii trupei Eduard Reimann jucînd piese comice, farse cu muzică de A. Müller, G. Olt, Bittner, Souppé. În ianuarie-iulie 1867, Reimann prezintă o trupă de operă care a cîntat : *Trubadurul, Rigoletto, Ernani, Lucia, Dinorah, Bărbierul, Frumoasa Elena.*

Mathias Ottep deține conducerea unei trupe în stagiunea 1868—1869, deși are opere în repertoriu, readucînd în prim plan comediile și farsele cu muzică de tipul : *Serbarea meșteșugarilor,* tablou popular comic din viața poporului, cu cîntece și dansuri de Angely. *Moara diavolului,* basm popular tragi-comic cu cîntece și acompaniament muzical infernal (?), balet fără dansatori, evoluții fără militari, de W. Müller.

Johann Sahan continuă aceeași linie în 1869. Nici în primăvara anului 1870, cînd Sibiul are o trupă condusă de Josif Klement, nu intervine nici o schimbare în bine. Publicul era tratat cu piese ușurele, avînd o muzică de larg consum. Și în stagiunea 1871—1872, Klement își aduce trupa în Sibiu, vehiculînd același repertoriu desuet. Apar și unele titluri noi, ca *Noi democrații,* piesă populară socială cu cîntece, muzica de Franz Roth ; Compozitorii jucați : A. Müller, W. Müller, Emil Titl, Julius Hopp, Th. Flamm, C. Binder, K. F. Conradin, K. Hoffmann, Fr. Kaiser, Fr. Souppé, C. Kleiber.

Mathias Röckel aduce o trupă teatral-muzicală în 1873, iar Fr. Dorn în 1874 și 1875. În stagiunile 1876—1878, o trupă de operă la Sibiu e condusă de Gustav Löcs, avînd ca interpreți : Rosen, Hilda și d-nii Gli-

nek, Frinke, Willem, Reitmann. Au jucat : *Ebreea, Wilhelm Tell, Armurierul din Worms* de Lortzing. Fr. Dorn din nou conduce trupa teatrală muzicală în stagiunile 1878—1880, avînd profil de operetă ; lucrări de Offenbach, Millöcker, Strauss, Lecocq, Planquette, Souppé. Orientarea spre operetă va precumpăni şi în stagiunile următoare.

La Braşov, trupa lui Karl Friese îşi continuă activitatea pînă în 1861. Eduard Hawa (Hawasch) se află la Braşov în anii 1862—1865 ; Iulius Posinger în 1865—1866 ; Mathias Ottep din 1868 ; Iosif Klement şi Gustav Paul în 1870, ca apoi I. Klement să deţină singur conducerea în 1871 [210]. Karl Friese dă spectacole cu trupa sa în iunie 1875, ca în septembrie acelaşi an să vină o altă trupă a lui Norbert Ceipek, care joacă farse şi piese uşurele cu muzică ; dirijor era Genée.

În toamna anului 1877, Braşovul a fost vizitat de o trupă de operă italiană, care între altele a prezentat la 15 noiembrie *Recviemul* de Verdi. Friedrich Dorn deţine mandatul trupei în primăvara lui 1881 ; dirijor, Ferrou. În decembrie 1886 se joacă *Egmont*, cu muzica de Beethoven ; dirijor Reiterer.

Dorn a întreţinut stagiunile muzicale braşovene ani la rînd. Şi aici gustul publicului cere operetele şi operele comice ale lui Strauss, Souppé, Offenbach, Millöcker. Iată repertoriul din primăvara anului 1890, cînd dirija Karl Hrubecz : *Drac de fată, Studentul cerşetor* de Millöcker, *Armurierul* de Lortzing, *Trompetistul* de S. Nesslern. *Bufonul curţii de* A. Müller (junior), *Martha* de Flotow, *Voievodul ţiganilor* de Strauss, *Noapte în Grenada* de K. Kreutzer, *Mikado* de A. Sullivan, *Filosofii din Viena* de C. Kleiber şi multe altele, locul prim dintre autori deţinîndu-l Millöcker.

Trupa Wolf are o stagiune în primăvara anului 1890.

În 1891 şi 1892, trupa lui Eugen Berger, care-l avea ca dirijor pe Kofler, are tot profil de operetă, dar include în repertoriu şi balete ca bunăoară : *Feea păpuşilor* de Joseph Bayer [211]. Repertoriul de opere — *Bărbierul din Sevilla, Africana, Hughenoţii, Martha, Nevestele vesele din Windsor, Tannhäuser* (16 aprilie 1891), *Ernani, Freischütz* — era dirijat în 1891 de Edgar Krones. Interpreţii : Max Alfieri, Theodor Rix, Albert Saldern, Anton Cornet, Wilhelm Wodika, August Passy, d-nele Daisi Singer, Marianne Schütze, Carla René, Carolina Ehrlich. La 6 martie 1894 se joacă la Bucureşti, de o trupă braşoveană a lui Leo Brauer, *Cavalleria rusticana*, dirijată de J. Pazeller.

Românii din Braşov, ca şi din alte centre unde se cultiva muzica de operă, frecventau în număr mare reprezentaţiile. Motivul pentru

---

[210] Trausch, I. F. *Theater und Musik in Kronstadt.* Collectione zu eine Horiculär Historie von Kronstadt, vol. II. Manuscris în Biblioteca Biserica Neagră, Braşov.

[211] Afişul păstrat la Biblioteca Bisericii Neagre din Braşov e tipărit în limbile germană, ungară şi română. Toate afişele, oglindind viaţa muzicală a oraşului de la poalele Tîmpei, se află la menţionata bibliotecă.

care românii urmăreau cu interes trupele germane este dezvăluit de revista „Transilvania“ în 1879. Referindu-se la atitudinea românilor față de trupele de operă, aceștia veneau la spectacolele lirice „...pentru că muzica este limbă universală...“ [212].

La Galați, trupele române de teatru, care acordau un loc însemnat muzicii și companiei lirice italiene, își dispută întîietatea. În 1860 e menționată trupa Fanny Tardini. În 1865, trupa Mariei Vasilescu, ce întreprinde turnee în diferite orașe. Trupa F. Tardini și opera italiană au fost în vara anului 1866. În 1867 o trupă de operetă germană. Opera italiană e menționată și în 1869, ceea ce ne face să deducem că în deceniul șapte-opt, gălățenii asistau la diverse reprezentații lirice, indiferent de valoarea interpretării [213]. Emilia Keller, cu trupa sa franceză, introduce și Galațiul în itinerariul turneelor sale [214]. În 1876 cupletistul I. D. Ionescu susține împreună cu trupa sa spectacole la Galați, care revine mereu în orașul său natal, oferind publicului și vodeviluri. Ansamblurile străine de operetă conduse de Verneuil, Delphine și I. Pascal, Fr. Dorn, I. Hetler, Abram Goldfaden între 1880—1885. F. Labruna readuce o trupă de operă italiană în 1890 ; apoi, o altă trupă de operă condusă de G. Cusali. În anul următor, trupa d-nei Lambertini. Compania de operă franceză a lui Claudius prezintă între altele opera *Carmen* în 1893. Poposesc la Galați și Constanța și trupe muzicale evreești : G. Frukelstein și C. Juvalier, apoi A. Goldfaden de la Iași. Un succes răsunător a obținut în 1892—1894 trupa craioveană a lui A. Bobescu, care juca operetele la modă.

Craiova dispune de o bogată mișcare teatral-muzicală, datorată unor neobosiți animatori ca : K. T. Wagner, care conduce între 1859—1868 o trupă lirică, compunînd numeroase partituri care au văzut luminile rampei [215] ; Fanny Tardini și Irina Vlădaia, care și-au imortalizat numele prin rolul deținut ca artiste și animatoare ale mișcării teatral-muzicale în acest oraș, întreprinzînd o seamă de turnee în alte centre românești, bucurîndu-se de calde aprecieri. În ultimul deceniu al veacului al XIX-lea, lui Aron Bobescu i-a revenit menirea conducerii operetei craiovene. Protagoniștii ei în 1894 erau : Irina Vlădaia, Eliza Odeseanu, I. Tănăsescu, I. Băjenaru și dansatoarea Bettini Ruffini. În repertoriu : *Sărmanul Ionathan, Mikado, Mam'zelle Nitouche, Voievodul țiganilor* etc., operete de succes. Spre deosebire de perioada deceniului

[212] *Thalia și Melpomene în Transilvania.* În : „Transilvania“, Brașov, 1879, nr. 12, 15 iunie, p. 142—144.

[213] *Cronică săptămînală.* În : „Eco musicale di Romania“. București, 1, 1869, nr. 4, p. 4.

[214] Cosma, Viorel. *Teatrul muzical din Galați.* Galați, 1966, p. 9—26. Acestei lucrări îi datorăm informațiile privitoare la mișcarea teatrală și muzicală din Galați.

[215] Simonis, George. *Opera la Craiova.* În : *Arhivele Olteniei,* VII—XII, Craiova, 1934.

al şaptelea, cînd gustul muzical era canalizat către lucrări cu tematică autohtonă, semnate de K. T. Wagner, ca : *Tunsul Haiducul, Papelka, Soldatul român*, către sfîrşitul secolului se optează pentru titlurile repertoriului universal. Oricum, trebuie remarcat că spectacolele operetei craiovene a lui A. Bobescu sînt elogiate de cronicarii revistelor şi ziarelor, ceea ce sugerează un nivel artistic acceptabil, dacă nu chiar ridicat. În 1895, la Craiova primeşte botezul scenei trupa de operetă N. Popescu.

La Arad pulsează o susţinută activitate lirică. Pînă în 1861, juca trupa teatrală şi muzicală avîndu-l dirijor pe Gustav Böhm. Trupa lui Szabo şi Philipovits prezintă opere în stagiunea 1862—1863. Teatrul Maghiar din Cluj întreprinde un turneu la Arad, în septembrie 1864. B. Szilagy conduce o trupă la Arad în 1864—1865 ; în stagiunea următoare, Gustav Hubay. J. Follinus pare cel mai stabil director de trupă la Arad, între 1866—1873. În septembrie 1874 se inaugurează noua clădire a teatrului orăşenesc, cu un spectacol de gală. Prima operă jucată în noul sediu a fost *Trubadurul* de Verdi [216].

O trupă italiană de operă vizitează Brăila în 1864, continuînd tradiţia lui Jacoppo Billi, care organizase o stagiune lirică în 1857. Louis Persoir cere aprobare pentru o serie de reprezentaţii de balet, în 1865. Nu ştim însă dacă a obţinut-o şi şi-a respectat angajamentul. F. Labruna este directorul companiei de operă italiană în 1869—1870.

Johann Blitzner conduce o capelă la Constanţa în 1860. Mişcarea muzicală se emancipează după înfiinţarea Societăţii pentru cultură şi limbă în Dobrogea (1871). Se remarcă îndeosebi corul catedralei, un ansamblu omogen, dispunînd de frumoase voci. Mişcarea teatrală muzicală se înfiripă după 1890, cînd diferite trupe întreprind turnee : 1893 — trupă izraelită de operetă, 1896 — trupă de operetă, 1897 trupă de operă condusă de A. Rosenblum.

În sfera preocupărilor reuniunilor, teatrul a ocupat un loc important, muzica întovărăşind de multe ori momente scenice. Leagănul progresului muzicii româneşti trebuie căutat în acele asociaţii cu scop cultural, unde muzica avea mare căutare. *Academia limbistică a alumnilor seminarişti din Oradea*, înfiinţată după doi ani, abordează fragmente teatrale, între care *Baba Hîrca*, iar în reprezentaţii, cîntecele patriotice *Deşteaptă-te române* şi *Cîntecul lui Horia*, care erau pe buzele tuturor, ale celor de pe scenă şi ale celor din sală. La fel şi membrii *Primei societăţi teatrale române ambulante din Transilvania*, a lui Vasile Podoabă (1869), au promovat *Lipitorile satului, Baba Hîrca, Muza de la Burdujeni, Răscoala lui Horea*, piese şi canţonete cu muzică [217].

Reuniunile abordează lucrări muzicale cu caracter teatral, creînd climatul propice genezei unor partituri. Astfel, la Braşov are loc pre-

---

[216] O parte din informaţii le datorăm prof. N. Nedelcu.

[217] Mărcuş, Ştefan. *Din trecutul teatrului românesc din Ardeal şi Banat*. În : *Teatrul Românesc în Ardeal şi Banat*, volum întocmit de Dr. Aurel Buteanu, Timişoara, 1944, p. 39.

miera operetei lui C. Porumbescu *Crai nou.* În 1889 o reprezintă și Reuniunea de cîntări din Oravița, apoi Armonia din Cernăuți, care joacă și lucrări de Tudor Flondor și altele. Tot la Oravița, la 12 aprilie 1888 se joacă *Nașa Trina,* operetă bănățeană inspirată din viața satului, compusă de „Anonimus Oravița" (?) [218]. Reuniunile din Lugoj, Roșia Montană, au de asemenea în repertoriu numeroase piese cu muzică, în principal creațiile Alecsandri-Flechtenmacher și Ciprian Porumbescu.

În 1888, corul din Chizătău prezintă piesa cu cîntece a lui I. Vulcan, *Ruga de la Chizătău.* Reuniunea corală din Ticvanul Mare joacă la 28 februarie 1888 piesa : *Soldatul român la Plevna,* iar la 2 februarie 1890, *Cisla sau adunarea bătrînilor* de C. Porumbescu [219]. *Asociațiunea culturală a românilor arădeni, România jună* de la Budapesta, *Societatea diletanților din Timișoara* și multe altele împînzite în aproape toate localitățile includ în activitatea lor piese cu muzică.

Reuniunile de cîntări din Brașov și Sibiu dispun de forțe artistice superioare, ceea ce le îngăduie să-și demonstreze potențialul interpretativ în lucrări pretențioase, ca opera *O noapte în Grenada* de K. Kreutzer, jucată la 15 aprilie 1886 de reuniunea brașoveană.

La stimularea interesului pentru piesele de teatru cu muzică au avut un cuvînt și turneele celebre în Transilvania ale lui Fanny Tardini, Alexandru Vlădicescu, M. Pascaly, M. Millo, I. D. Ionescu [220], G. A. Petculescu. De asemenea, Societatea pentru fond de teatru român, înființată la 5 octombrie 1870, prin rîvna lui I. Vulcan, a determinat un nou impuls în opera de cultură teatrală, susținînd nemijlocit, prin acordarea de burse de studii, o serie de tineri să-și însușească măiestria artistică în centre europene de reputație. Apoi, adunările generale, adeseori sub președinția muzicală a lui Al. Mocioni, ofereau ocazia prezentării unor expuneri pe teme de cultură românească și concerte, variate ca profil [221].

Cu riscul de a omite importante manifestări lirice și chiar formații, turnee, ne oprim la cele relatate, socotindu-le edificatoare pentru ilustrarea unei dinamice mișcări de operă, muzicale și teatrale. Putem conchide că la sfîrșitul secolului trecut exista un public ce prețuia opera și opereta, o activitate lirică pregnantă, în unele locuri impunătoare.

Factorii vieții muzicale, luați în ansamblu : coral, simfonic, cameral și de operă, s-au completat reciproc, oferind cadrul propice înfiripării și afirmării unei activități componistice și muzicologice. Numai o viață muzicală bogată, de o anumită intensitate și nivel a putut determina o marcantă efervescență de creație, al cărui rezultat a fost afirmarea școlii naționale românești de compoziție.

---

[218] Idem, p. 42.

[219] Mărcuș, Șt. op. cit., p. 47—48.

[220] Massoff, I. *Teatrul românesc,* vol. II, p. 493—535.

[221] A se vedea cronologia activității S.T.R. în studiul lui St. Mărcuș, op. cit., p. 104—107.

MODERNIZAREA MUZICII BISERICEŞTI

Supusă unor procese înnoitoare încă de la începutul veacului, muzica religioasă românească devine obiectul unor continui preocupări şi dispute, urmărindu-se obţinerea specificităţii şi găsirea celor mai fericite soluţii pentru modernizarea ei. Frămîntările permanente în acest domeniu pot fi interpretate atît ca o slăbiciune, cît şi ca semn al forţei de regenerare. Poate în nici un alt domeniu muzical nu s-au confruntat cu atîta vehemenţă poziţiile conservatoare şi avansate, cele tradiţionale cu cele înnoitoare, ca în spaţiul cultic, căutîndu-se argumente pentru menţinerea vechilor tipologii în virtutea unui trecut şi a relaţiilor intercomunitare bizantine ; pe de altă parte, introducerea unor modalităţi noi de cîntare, mai apropiat stratului sonor popular, ridicarea sa pe treptele profesionalismului, ca şi generalizarea stilului de cîntare coral, menit a imprima un caracter sărbătoresc ritualului adecvat. Adeseori confruntările sînt tranşate între reprezentanţii oficiali ai bisericii şi muzicienii care sesizează impasul cîntărilor, căutînd revitalizarea lor prin apropierea de melosul popular [222].

Înainte de a supune unei analize concepţiile şi poziţiile caracteristice perioadei în care ne aflăm, se impune o succintă trecere în revistă a tendinţelor anterioare în momentul înfăptuirii Unirii Principatelor. Muzica de cult se înscria în tradiţia psaltică a noii reforme românizată de Macarie, preluată şi extinsă de A. Pann. Această direcţie, dominantă, preconiza cîntarea univocală şi scrierea cu semnele tradiţionale psaltice perfecţionate de şcoala hrisantică. Paralel, se desfăşura acţiunea de introducere a cîntării corale, ceea ce însemna adoptarea muzicii de tip european, armonice. Aceste tendinţe vor înainta în a doua parte a veacului trecut, căpătînd noi sensuri, afirmînd reprezentanţi şi forme organic încadrate în perimetrul sensibilităţii româneşti. Opera lui Filotei şi Macarie Ieromonahul exercita o puternică înrîurire asupra psalţilor, autoritatea şi creaţia sa fiind preţuită şi luată drept far călăuzitor. După Ioanne Dem. Petrescu, autorul lucrării istoriografice *Arta artelor* [223] (1872), Macarie „... se distinse mai de toţi cîntăreţii noştri contemporani, încît nu-l putură egala nici unul". Importanţa lui e văzută prin raportarea la psalţi, ţarigrădeni „... corupători ai melodiilor sacre, care prin preferinţa celor profane se conformau manelelor Persane, înlăturînd ritmul şi accentuarea imnurilor"... Lui Macarie însă „... nu-i lipseşte preciziunea şi variaţiunea săltătoare, însociindu-le pe amîndouă, cu acea măsură naturală şi plăcută, ce o face astfel acurateţea tonurilor şi accentuarea ambelor intonate" [224].

---

[222] Ciobanu. Gheorghe. *Muzica bisericească la români.* În : „Biserica Ortodoxă Română", Anul XC, 1972, nr. 1—2.

[223] Petrescu, I. D. *Arta artelor sau Elemente de istoria muzicei.* Bucureşti, Tip. E. Petrescu — Conduratu, 1872 ; Cosma, Viorel. *Un veac de la apariţia primei lucrări originale de „Istoria muzicii".* În : „Muzica", Bucureşti, 1972, nr. 5, p. 16—21.

[224] Petrescu, I. D. *Arta artelor,* op. cit., p. 42.

Deşi Anton Pann nu l-ar egala pe Macarie în „simplitatea, gustul şi dulceaţa muzicei maestrului său", avem aici totuşi sintetizate atributele estetice ale cîntecelor autorului *Irmologhionului*, dar şi recunoaşterea viziunii sale moderne, ceea ce l-a condus la efectuarea *românirii* cîntărilor prin prisma imboldurilor teoriei muzicii apusene. „Cu toată teoria ce poseda pentru Muzica Orientală, Macarie nu rămase pentru vechiul sistem al artei, un rutinat, sau un conservator staţionar. Dînsul ştia prea bine că operile laborilor sale, n-au a fi în faţa progresului artei, decît provizorii, pînă ce se va curăţi ţara de grecismul introdus de fanarioţi" [225]. Ioanne D. Petrescu susţine că Macarie era adeptul introducerii în biserica românească a teoriei vesteuropene, dar în vremea lui această concepţie nu putea fi susţinută cu tărie, ceea ce a făcut ca să o prezinte deghizat. „Din chiar limbajul său, se înţelege destul de bine că Macarie nu era străin de teoria muzicii moderne. El era convins de superioritatea culturei acestei sisteme, unica ce conduce la clasicitate. Însă, prudenţa sa, nu putea crede atunci timpul oportun, pentru această mare reformă muzicală. Dar iarăşi, în marile sale aspiraţiuni, nu-şi putea imagina în acel timp că patria sa nici peste o jumătate de secol n-o să ajungă la realizarea aspiraţiunilor sale, cari erau, după cum văzurăm, pentru introducerea muzicei occidentale, prin bisericile ţării..." [226] Se recunoaşte, după cinci decenii, sensul exact al acţiunii lui Macarie, lăsîndu-se să se subînţeleagă că şi I. D. Petrescu este adeptul adoptării sistemului vesteuropean în muzica religioasă românească, tinzîndu-se în acest fel spre obţinerea „clasicităţii".

A. Pann nu se bucură de aceeaşi consideraţie. „Compoziţiunile lui Anton Pann, atît religioase, cît şi profane, conţin asupra gustului o sterilitate destul de simţită. Dotat cu o imagine din cele mai vii, Anton Pann adesea forţa variaţiunea compoziţiilor sale, prin săltări exagerate şi prin întorsături fantastice, ce trecu peste cadenţa şi claritatea tonurilor" [227]. Este greu de precizat ce anume avea în vedere Ioanne D. Petrescu prin aceste „săltări exagerate" etc., un lucru apare însă limpede : A. Pann este cotat mai jos decît Macarie, atribuindu-i-se indirect calitatea de compozitor.

Potrivit părerii Dr. Nicolae Popu, A. Pann are meritul de a propune o teorie raţională a muzicii psaltice şi că a pledat pentru o emisie vocală naturală în cîntare. Pe ansamblul muzicii bisericeaşti, progresele sînt ca şi inexistente : „...acolo am rămas unde ne-a pus Sfîntul Damaschin..." [228]. Deplînge maniera cîntăreţilor moldoveni, „...gorgonindu-ne cîntarea cît pe gură, cît pe nas, fără de a auzi un singur ton natural". Cît priveşte troparele, podobiile şi alte cîntări bisericeşti din Transil-

---

[225] Idem, ibidem.

[226] Petrescu, I.D., op. cit., p. 42—43.

[227] Idem, p. 42.

[228] Popu, Nicolae Dr. *Disertaţiune rostită la adunarea generală a asociaţiunei transilvane pentru literatura şi cultura poporului român, ţinută la Făgăraş.* În : „Albina", Budapesta, 1871, nr. 70, din 9 august.

vania, cu greu se mai găsesc asemănări cu muzica bizantină grecească, deoarece seamănă mai curînd a cîntece de joc decît a cîntece bisericeşti [229]. Sintetizînd situaţia muzicii religioase, Dr. N. Popu ajunge la concluzia că nu corespunde, argumentînd astfel : a) teoria ei este primitivă, depăşită ; b) nu e riguros sistematizată ; c) e o muzică de influenţă orientalo-grecească, şi ca atare nu se potriveşte sensibilităţii şi limbii naţiunii române ; d) vocalele închise din limba română produc sunete nemuzicale [230]. Lăsînd de-o parte pertinenţa sau impreciziile de formulare, să descoperim sîmburele de adevăr conţinut în aceste observaţii cîteva doar, dintr-un mare număr de intervenţii pe această temă. Succint, pe măsura generalizării integrării muzicii româneşti în sistemul teoriei muzicale clasice, antrenînd diverse forme de manifestare artistică, se accentua anacronismul cîntării religioase univocale, nazale, vehiculînd formule neobizantine. Familiarizîndu-se cu sonorităţile muzicii de operă şi simfonice, muzicii de dans moderne şi cîntecelor patriotice, credincioşii îşi exprimă adeseori insatisfacţia că în muzica de cult nu se înregistrează schimbări menite a o moderniza. „Pînă cînd cîntările noastre vor rămîne în stratul în carele se află ; pînă ce nu se va lăţi cîntarea artificioasă vocală... pînă atunci nici poporul nostru nu va trage la biserică în măsura precum am dori..." — sînt rînduri desprinse din publicaţia *Sionul românesc* ce apărea la Viena. Autorul cere întocmirea de „cîntări artificioase", aceleaşi pentru toţi românii din Transilvania, nefiind împotriva compunerii de melodii noi dar... deocamdată să se apeleze la cele existente valoroase şi nu cele stricate de maeştrii nechemaţi" [231].

În „România musicală" din 1 martie 1890, în articolul *Desvoltarea muzicei* (semnat P.) se scria despre muzica bisericească : „... în starea în care se află şi persistă a se menţine, atît prin valoarea ei muzicală, cît şi prin modul defectuos de interpretare şi executare, nu mai corespunde nici scopului pentru care este menită, nici cerinţelor în care ne găsim... Fiecare ştie cît de greu este să-ţi opreşti rîsul, cînd te vezi în faţa unui dascăl de strană, care se strîmbă în toate sensurile pentru a-ţi cînta pe nas şi cu o voce ondulată vreun irmos, cu cadenţă, fără nici un înţeles..." G. Dima sesizează şi alte deficienţe ale interpretării muzicii cultice de către dascăli : cîntarea din gît, ruperea cuvintelor, tragerea vocii de la un ton la altul, accentuarea contrară a cuvintelor, exprimarea neadecvată a vocalelor şi consoanelor [232]. Să fie limpede, nu cîntările sînt criticate, deoarece ele aveau însuşiri artistice de netăgăduit, ci maniera interpretativă neinstruită, spontană şi rudimentară. Lărgirea ariei

---

[229] Idem, ibidem.

[230] Idem, ibidem.

[231] Vauk. *Înfrumuseţarea cîntărilor bisericeşti.* În „Sionul românesc", Viena, 1866, nr. 20, 15 octombrie, p. 235—236.

[232] Dima, George. *Ce să facem în prima linie pentru îmbunătăţirea ştirei muzicale a poporului nostru.* În : „România musicală", Bucureşti, IX, 1898, nr. 15, 15 septembrie, p. 131.

profesionalismului făcea și mai discordantă starea de empirism a interpretării. Pe bună dreptate Dima conchide, făcînd un apel la rațiune, încheindu-și demonstrația că în biserici este locul unde cea mai mare parte a poporului are ocazia să capete o brumă de educație muzicală, ascultînd cîntările interpretate cu măiestrie. „Să ascultăm deci glasul timpului — scria Dima — și să ne grăbim să zidim o punte peste prăpastia cea mare, care este între cultura modernă și între muzica noastră bisericească, și astfel vom face primul pas pentru îmbunătățirea stărei muzicale a poporului nostru" [233].

Admirînd și savurînd farmecul cîntărilor psaltice, muzicienii remarcau prezența încă destul de însemnată a melismelor orientale, care purtau încă semnele noii reforme. Împotriva acestor vestigii se îndreaptă de asemenea săgeți critice, compozitorii intervenind masiv pentru purificarea exceselor de sonorități orientale. Am scris excese, deoarece făcînd parte din familia popoarelor intrate în sfera muzicii bizantine, unele orientalisme la urma urmelor ne caracterizează, și îndepărtarea lor totală ar fi fost o exagerare. Arătam însă în volumul precedent al *Hronicului...* că în bisericile românești penetrația formulelor orientale se datorează reformei hrisantice. Nefiind afectată decît în mică măsură de sistemul noii reforme, muzica religioasă a Transilvaniei păstrează vechile cîntări ca și mai multe insemne ale cîntărilor profane. Constatarea aparține bizantinologului I. Dem. Petrescu, care găsea într-o biserică dintr-un sat transilvănean stilul vechilor cîntări, ce caracterizează opera lui Filotei, scutit în bună parte de înfloriturile cu secunde mărite, menținînd ritmul vechilor structuri [234].

Observînd fenomenul muzicii psaltice în perspectiva istorică nu putem să ignorăm unele poziții care negau în totalitate sistema cîntărilor. G. Baiulescu, în studiul *Muzica la Români*, afirmă că în loc să fi avut un rol progresist, muzica bisericii a constituit o frînă în calea muzicii românești. „... putem afirma, că la noi biserica a împiedicat dezvoltarea muzicei, abătîndu-se de la drumul ce duce spre progres, și oprindu-se pe un teren neproductiv" [235]. Autorul avea în vedere faptul că spiritul conservator al monodismului bizantin nu a stimulat fantezia armonică, polifonică și instrumentală... Biserica la alte popoare a produs compozitori și a înfățișat școli de muzică înainte de a exista conservatoare, la noi încă n-a contribuit întru nimic la ameliorarea muzicei naționale" [236]. Există un anumit dram de adevăr în această aserțiune, dar se pare că autorul nu cunoștea că și la noi înainte de fundarea conservatoarelor au existat școli de psaltichie, evident care nu stimulau însă interesul pentru muzica lineară. Apoi, tot în sfera muzicii eclezias-

---

[233] Idem, p. 132.

[234] Petrescu, I. Dem. *Filotei muzicograf.* În : Predania, București, I, 1937, nr. 6—7, p. 25—27.

[235] Baiulescu, G. *Muzica la Români.* În : „Albina Carpaților", Sibiu, 1877, nr. 7, p. 80.

[236] Idem, p. 81.

tice am avut puternice şcoli nu numai de cîntăreţi, psalţi, ci şi de compoziţie, pe care G. Baiulescu nu-i ştie : şcoala de la Putna, generată de înflorirea artelor sub domnia lui Ştefan cel Mare, avîndu-l corifeu pe Eustatie, un mare compozitor, făurar de irmoase şi tropare, sau în timpul lui Constantin Brîncoveanu, Filotei, tot un creator subtil, căruia îi datorăm opera de iniţiere a românirii cîntărilor. Reproşurile lui G. Baiulescu vizează progresul sistemului muzical guidonic, pe care, evident, muzica bizantină nu-l avea. G. Baiulescu mai susţine... precum „blagosloveniile" şi „eleisoanele" ne-au deformat dulcele şi frumosul grai străbun, tot astfel ne-au corupt şi gorgoanele şi îngînăturile greceşti gustul muzicei" [237]. Problema aceasta iarăşi face parte dintr-un domeniu prea general spre a fi demonstrată, deoarece există suficiente argumente spre a susţine exact contrariul. Lăsînd la o parte esenţa acestei chestiuni trebuie să recunoaştem că în anii Unirii Principatelor exista un puternic curent de opinie defavorabil oricărui element care ar deriva, fie şi sub o formă îndepărtată, din resortul structurii greco-turco-fanariote. În consecinţă se considera că muzica bisericească, deşi românizată de Macarie şi A. Pann conform stilului modern, nu corespundea noilor imperative spirituale, fapt care şi explică încă dintr-o fază anterioară campania de introducere a muzicii armonice în biserică, cîntările acestui stil fiind de o cu totul altă factură decît cele tradiţionale, chiar şi mai noi. Momentul decisiv îl marchează tot Alexandru Ioan Cuza, care nu se mulţumeşte doar cu secularizarea averilor mănăstireşti, ci introduce în mod oficial, pe scară generală, muzica nouă în biserici, reprezentată prin cor [238].

Proporţiile acestui act au antrenat o serie de factori chemaţi să schimbe mai degrabă decît să modeleze o tradiţie şi să impună un nou stil care reclama repertoriu, specialişti, şcoli, cursuri, tipărituri şi altele. Conştient de aceasta, domnitorul Cuza îl numeşte pe Ion Cartu în 1865 să predea la conservator un curs al „principiilor muzicii sistematice" pentru dirijori de cor.

Decretul din 18 ianuarie 1865, nr. 101, prevedea „... a se introduce în biserica noastră română muzica vocală sistematică în locul celei orientale, cunoscută sub numele de psaltichie". Deci, fără echivoc, se urmărea o schimbare radicală.

Acţiunea nu s-a desfăşurat fără împotrivirea unor psalţi şi chiar preoţi cu funcţii ierarhice, dar acţiunea era pornită şi noul pătrunde cu impetuozitate în muzica bisericească, deşi la scurt timp de la promulgare se produc evenimente care-i slăbesc ritmul. Cuza este nevoit să abdice, iar I. Cartu, un alt factor important al noului curent, va înceta din viaţă. Datorită acestora, dar mai ales opoziţiei unora, se ajunge la situaţia că în puţine biserici se realizează mutaţia cîntării, iar în al-

---

[237] Idem, ibidem.

[238] Popescu-Pasărea, I. *Muzica bisericească*. În : *Muzica românească de azi*, Cartea Sindicatului artiştilor instrumentişti din România, scoasă de prof. P. Niţulescu, Bucureşti, 1939, p. 600.

tele, greutățile organizării ansamblului coral ca și dificultatea stăpînirii noului repertoriu facilitează menținerea sau reluarea vechilor cîntări, ceea ce va duce la nașterea unei confuzii sau, într-un caz mai fericit, la coexistența cîntării tradiționale psaltice și a noii cîntări corale.

Cîntarea psaltică era prea puternic imprimată în conștiința românească pentru a fi smulsă. În 1867, Ministerul Cultelor emite un ordin prin care reabilitează vechiul sistem de cîntare, dar opoziția persistă, ceea ce practic înseamnă întreținerea dualismului cîntare psaltică și armonică.

Confuzia a fost pricinuită și de un alt factor. Introducerea cîntării corale nu s-a lansat printr-un model, să-i spunem clasic, al liturghiei, ceea ce a făcut ca în scurt timp o serie de autori să compună cîntări corale, soldîndu-se cu numeroase liturghii, axioane etc., diferind de la o biserică la alta și prin căutarea celor mai inspirate opusuri, la instabilitatea repertoriului coral, care în acea fază putea să pericliteze eficiența soluției propuse.

Preocupat de soarta muzicii bisericești, episcopul Melchisedec Roman elaborează un *Memoriu pentru cîntările bisericesci în România* [239], unde supune unei analize profunde declinul acestui gen. Melchisedec pornește de la considerațiuni generale : „Cîntarea este mijlocul cel mai propriu de a deștepta și a nutri sentimentele cele nobile" [240]... — face o serioasă incursiune istorică, identificînd comuniunea în cîntare a grecilor, sîrbilor, bulgarilor, rușilor, românilor, dar și diferențele considerabile care-i separă, ca urmare a tradițiilor, sensibilității și condițiilor social-politice specifice fiecărui popor. Vorbind despre rolul lui Petru Movilă, cel care a înființat prima școală teologică sistematică la Kiev, arată că în biserica rusă există : *cîntare melodică* și *cîntare simfonică*.

În muzica noastră medievală, Melchisedec deosebește două cîntări, potrivit rangului credincioșilor : grecească sau cultă, pe care o putem numai și bisericească sau nobilă și alta slavonă apoi românească, amîndouă inculte, pe care le putem numi cîntare vulgară sau țărănească. Prima se cultiva în catedrale și biserici mari, a doua în mănăstiri [241]. Se vorbește de cîntarea de rezonanță greacă, ceea ce înseamnă că primordialitatea acesteia era un fapt evident, dar odată cu noua reformă a lui Hrisant, a degenerat, deoarece turcirea melodiilor a dus la infiltrarea manelelor și taxîmurilor profane în muzica religioasă. Din acest moment declinul își urmează nestingherit cursul, îndepărtîndu-se tot mai mult de vechile tipare melodice. Melchisedec mereu readuce în discuție cîntările românești denumindu-le naționale, „deoarece nu se găsesc la nici una din bisericile altor națiuni ortodoxe", și deoarece „sînt populare... s-au identificat cu gustul și simțul religios al românilor" [242]. Ele constituie un fond aparte, original în sistemul cîntărilor, un rol deo-

---

[239] București, Tip. Statului, 1881.

[240] Episcopul Melchisedec Roman, op. cit., p. 2.

[241] Idem, p. 11—12.

[242] Idem, p. 24

sebit revenindu-i lui Macarie şi apoi lui Anton Pann, influenţa şi cîntările primului fiind adoptate pe scară largă în Moldova, în timp ce cîntările autorului *Bazului teoretic*, în Ţara Românească [243]. Această precizare trebuie reţinută, deoarece explică o anumită particularitate a cîntărilor bisericeşti. Din păcate, Melchisedec nu se referă la muzica religioasă din Transilvania, probabil din cauză că acolo noile cîntări nu au prins, repertoriul care continua să fie intonat fiind cel vechi, „ţărănesc", spre a folosi termenul său. Privitor la situaţia cîntărilor în a doua parte a veacului trecut, Melchisedec arată pe puncte motivele decadenţei muzicii religioase, subliniind coexistenţa sistemului psaltic, monodic, cu cel armonic, coral. Astfel, mitropoliile, episcopiile şi mănăstirile nemaiavînd mijloace materiale nu mai puteau întreţine şcoli de cîntăreţi. Prin noile legi dascălii stranelor nu mai erau avantajaţi materialiceşte, iar spiritul de ireligiozitate contribuia la îndepărtarea de biserică. Lipsa dirijorilor într-o epocă de interes pentru cîntarea corală a făcut ca mulţi străini să se ocupe de înjghebarea unor formaţii, erijîndu-se în compozitori, fără să cunoască vechile cîntări, gustul mirenilor etc.

Partea cea mai dramatică provenea de la imperfecţiunea ce trona în cîntarea psaltică, ca şi în cîntarea corală. Un alt neajuns era absenţa unei orientări clare în cele două sisteme de cîntare, ca şi lipsa unei legături unitare între acestea. Departajarea categorică între cîntarea „melodică" şi „armonică" nu slujea cauzei unităţii naţionale. Melchisedec sesizează obstacolul dintre cele două sisteme de notaţie. Cine cunoştea semnele psaltice, nu stăpînea citirea notelor lineare şi invers, fapt pentru care se propune adoptarea scrierii guidonice spre a nu se ajunge ca toate cărţile şi manuscrisele psaltice să devină monumente inaccesibile, scăzînd numărul cunoscătorilor sistemului de notaţie.

Reţinem un deziderat formulat de Melchisedec între multe altele, deoarece are forţă de persuasiune, indicînd sensul viitorului : „Va binemerita de la biserică şi naţie acel maestru de cîntări chorale, care se va osteni spre a preface în cîntări armonice chorale melodia uzitată în biserica română, precum şi acela carele va întreprinde a pune pe note lineare toate cîntările melodice ale bisericii noastre" [244]. În aceste deziderate se poate identifica opera lui D. G. Kiriac, realizatorul fericitei osmoze preconizate în *Liturghia psaltică,* sinteză a stilului tradiţional al cîntărilor de strană cu modalitatea modernă de armonizare şi tratare contrapunctică.

Urmărind evoluţia muzicii psaltice se poate demonstra persistenţa acesteia în practica liturgică şi atenţia de care se bucură din partea unor specialişti. Ilustrăm teza prin cîteva exemple, sperăm, edificatoare. Mihalache Moldovan oferă un *Anastasimatar* în 1867. Nectarie Frimu transcrie în două volume opera lui Tripoleos şi Hurmuz. Are şi o liturghie. Protopsaltul Constantin de la Mitropolie transcrie o serie de cîntări.

---

243 Idem, p. 19.

244 Episcopul Melchisedec Romanul, op. cit., p. 28.

Contribuții locale mai au Petru Alecsandrescu, Ștefan Păltinescu, Gheorghe Esop, Costachi Stiglet, Filip Paleologu și Manolachi Paleologu, David Popescu, Nic. Tărăbuță, Neofit Scriban, Neculai Barcan, Mihail Stamate, Nicolae Severeanu, Ștefan David, Manolache Zmeu, Vasile Răceanu, Mardarie Gheorghiu, Arhiereul Ghenadie, autorul *Albinei muzicale* (1875)[245], însumînd cîntări prosomiace, traduse din grecește în mod stîngaci.

Elevii lui Anton Pann, Gheorghe Ucenescu și Oprea Dumitrescu, continuînd linia profesorului lor, au întocmit o serie de volume. Brașoveanul Gh. Ucenescu (1830 — 25 ianuarie 1896) : *Sonoru* sau frumos răsunătoarele plînso-cînturi ale înmormîntării *Domnului Nostru Isus Hristos*, Brașov, 1862 ; *Versurile Nașterii Domnului nostru Isus Hristos*, Brașov, 1865 ; *Introducerea elevilor în cunoașterea orînduielilor bisericești*, Brașov, 1870 ; *Canonul sfintei cuminecături care este trebuincios la tot creștinul pentru mîntuirea sufletului său*, Brașov, 1874.

Oprea Dumitrescu, profesor la seminariul din Rîmnicul Vîlcea, a publicat două lucrări : *Antologia muzico-eclesiastică*, 1873, o culegere din melodiile lui A. Pann și modesta broșură : *Principii elementari ai muzicei bisericești și prescurtare din Anastasimatariu*, 1875[246].

Contribuțiile mai importante se datorează lui Dimitrie Suceveanu (1816—1898), protopsalt la Mitropolia din Iași și profesor la școala de cîntăreți, are o contribuție esențială în popularizarea operei lui Macarie, îngrijind retipărirea lor. În calitate de autor (inclusiv transcriitor) are încă din 1856 *Doxastariul* și *Idiomelarul* la care colaborează și Dosoftei de la Mănăstirea Neamț ; *Stihira, Slava laudelor*. A tradus din grecește și *Psaltichia* de Gheorghe Paraschiedis[247].

Ștefan (Ștefanache) Popescu (1824 — 2 octombrie 1911), elev al lui A. Pann, a funcționat la diferite biserici din capitală și a predat muzica psaltică la Seminarul Nifon pînă în 1893. Opera sa e alcătuită din *Culegere de cîntări bisericești* (1860), *Prohodul Domnului* (1862), apoi o mulțime de cîntări incluse în colecțiile lui Nifon N. Ploieșteanu și I. Popescu-Pasărea. În 1875 publică *Manual de muzică bisericească* (de doxologie). Important mai este și *Anastasimatarul practico-teoretic prescurtat*. Șt. Popescu, muzician înzestrat, bun cunoscător al melodiilor psaltice, a fost unul dintre primii care le-a transcris în notație lineară[248].

Theodor Georgescu (1824 — 11 iulie 1880), elev al lui I. Naniescu și Ioan Cartu, activează la biserica Kretulescu și ca profesor la Semi-

---

[245] După Posluşnicu, M. Gr. pag. 25—125.

[246] În bibliotecile româneşti se află un mare număr de manuscrise bizantine şi psaltice al căror catalog a fost cu multă scrupulozitate elaborat de Nicu Moldoveanu : *Izvoare ale cîntării psaltice în Biserica Ortodoxă Română*. Bucureşti, Ed. Inst. Biblic şi de muzică ortodoxă, 1974.

[247] P. St. (Popescu, Ştefan). *Musichia*. În : „Buciumul Român“, Bucureşti, An. I, 1875, p. 459.

[248] Posluşnicu, Gr. M., op. cit., p. 48—49.



Dimitrie Suceveanu.

narul Nifon. A compus muzică în genurile teatrale, corale, instrumentală, impunîndu-se şi în domeniul muzicii religioase prin : *Heruvic glas V, Ziua Învierii, Doamne femeia cea păcătoasă* [249].

Ioan Popescu-Pasărea (1871 — 10 aprilie 1943), discipolul lui Ştefan Popescu, se impune în prima perioadă a activităţii prin ataşamentul pe care-l are faţă de cîntarea psaltică. Pe planul creaţiei dă la iveală *Slujba Sf. Spiridon* (1895).

Cît priveşte direcţia muzicii corale, progresele sînt mai dinamice în sensul că se petrec mai multe înnoiri decît în direcţia psaltică. G. Musicescu, unul dintre cei mai autorizaţi specialişti, deosebeşte mai multe etape în acţiunea introducerii cîntărilor, fără însă să etaleze criteriile. Prima etapă o înscrie între 1844—1864, adică de la Visarion la reforma lui Cuza, după care renunţă să mai precizeaze cu rigoare următoarele etape. Referirile sale privesc însă Moldova, menţinînd corurile mai însemnate şi conducătorii lor : corul dirijat de Simion Vigurzinschi, corul lui Petrino, care nu era prea priceput, ducînd la înlocuirea sa prin

---

[249] Posluşnicu, Gr. M., op. cit., p. 50—51 ; Cosma, V. *Muzicieni români*, p. 213.

Teodor Spacovici. În general dirijorii acestei etape erau slabi [250]. A doua, mai fructuoasă, determină extinderea corurilor și seducția cîntării corale [251]. Dintre energicii reprezentanți în prim plan : Ion Cartu (1820—1875) a studiat muzica particular la Paris. Ca profesor a predat la diferite școli în București, la Azilul „Elena Doamna" și la Conservator, apoi la Mănăstirea Neamț. O contribuție însemnată o are în propagarea cîntării armonice, elaborînd și publicînd o serie de titluri în tipografia sa proprie : *Liturghia Sf. Ioan Chrisostomu* (1860), pentru trei voci ; *Imnuri și rugăciuni...* (1870), *Heruvicul* pentru trei voci. Are merite și în privința alfabetizării muzicale prin cărțile de *Exerciții și solfegii* pe care le pune la dispoziția elevilor [252].

Temelia repertoriului coral la începutul introducerii cîntării armonice l-au constituit piese de Bortneanski, Vedel, Turcianov. Abia într-un al doilea stadiu s-a proiectat repertoriul autohton, care nu putea să nu urmeze calea modelului cunoscut.

Carol Miculi compune în 1864 *Liturghia română — Missa romena* (de ce oare nu se cîntă ?), pentru cor mixt și orgă. S-a executat la palatul Cotroceni din București în 1868.

Gavriil Musicescu se afirmă în 1869 cu Serviciul liturghiei pentru cor bărbătesc, *Imnele dumnezeeștii liturghii op. 1*, urmat de a doua liturghie *Imnurile dumnezeeștii liturghii op. 3* pentru cor mixt și *Rînduiala cununiei*[253]. Din 1875, G. Musicescu compune partiturile : *Imn Heruvic* op. 5, Imnuri op. 8, 6 axioane op. 9, lucrări originale, de amplă respirație melodică. Apoi, *Rînduiala vecerniei de sîmbătă seara a celor opt glasuri* (în colaborare cu Gheorghe Dima și Gr. I. Gheorghiu, 1883), *Anastasimatariu* în aceeași colaborare, pe cele 8 glasuri (1884—1889). Cu Grigore I. Gheorghiu compune în 1885 *Rînduiala Sfintei Liturghii cu toate cîntările și troparele trebuitoare ;* în 1897, 17 Axioane, iar în 1899, *Catavasiile sărbătorilor de peste an* [254].

Grigore I. Gheorghiu (16 septembrie 1837 — 23 octombrie 1922) a fost elev al lui D. Suceveanu și G. Musicescu, a cărui influență și concepție l-au subjugat. A fost dirijorul secund al corului Mitropolitan și datorită faptului că era un bun cunoscător al cîntărilor, Musicescu a apelat la competența sa spre a întocmi fondul de aur al repertoriului, urmărind perpetuarea vechilor melodii înveșmîntate în straiele armoniei [255].

---

[250] Musicescu, Gavriil. *Studiu asupra corurilor bisericești.* În : „Arta", Iași, II, 1884, nr. 2.

[251] Cosma, V. *Muzicieni români*, op. cit., p. 101.

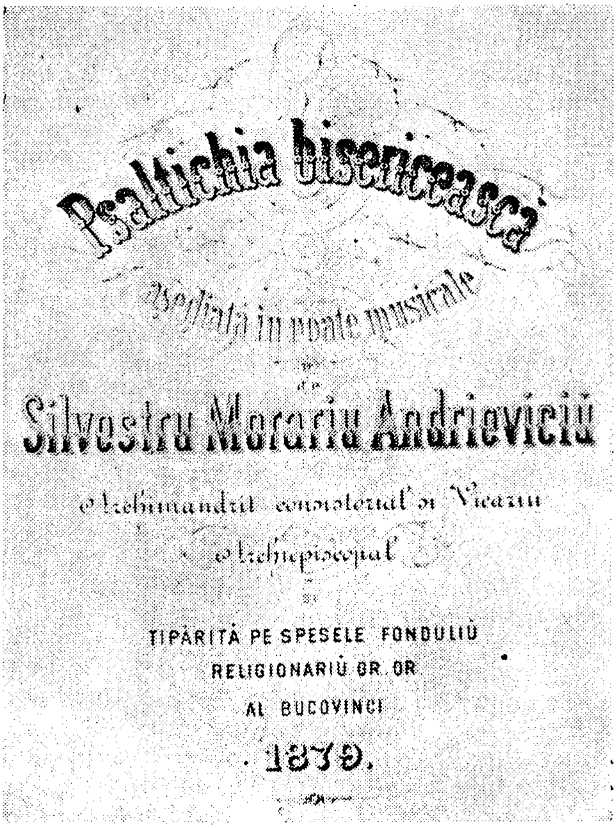
[252] Musicescu, Gavriil. *Studii asupra corurilor bisericești*, art. cit., p. 11.

[253] În *Opere complete*, vol. I, Seria E, p. 392, V. A. Urechia apreciază ca slabă prima liturghie și bună a doua.

[254] Cosma, V. *Muzicieni români*, op. cit., p. 322. De menționat că aproape toate partiturile lui Musicescu și colaboratorii săi au văzut lumina tiparului la Leipzig, Litogr. C. G. Röder.

[255] În 1926 s-a publicat postum broșura lui Gr. I. Gheorghiu : *Corul lui Musicescu.*

În prefaţa *Anastasimatarului*, Musicescu motivează acţiunea transpunerii cîntărilor bisericeşti în notaţie lineară, pentru ansamblul coral, pentru a le salva şi a le face accesibile specialiştilor [256]. Deşi se bucura de sprijinul Episcopului Melchisedec, Sinodul Mitropoliei respinge *Anastasimatarul* în 1885 şi 1889, împotrivirea psalţilor fiind categorică. Prin-


Psaltichia bisericească
Silvestru Morariu Andrieviciu
TIPĂRITĂ PE SPESELE FONDULUI
RELIGIONARIU GR. OR.
AL BUCOVINCI
1879.

Psaltichia lui S. Morariu Andrievici.

cipali oponenţi : Ştefan Popescu, Nifon Ploieşteanu şi Teofil Mihăilescu, care invocau : neputinţa scrierii guidonice de a reda fidel ritmul variat, neregulat, al tonurilor mari, mici, mărite şi micşorate şi semnele consonante din muzica psaltică, parte integrantă a stilului acestei cîntări [257].

Musicescu nu a fost singur în opera de transcriere a cîntărilor ; în Bucovina — Silvestru Morariu Andrievici, iar în Transilvania — Dimitrie Cunţan. În 1879 Silvestru Morariu Andrievici (1818 —) tipăreşte

---

[256] Popescu-Pasărea, I., op. cit., p. 601.

[257] Popescu-Pasărea, I., op. cit., p. 601 ; şi Posluşnicu, M. Gr. op. cit., p. 122.

la Viena *Psaltichie bisericească așezată în note muzicale*, care cuprinde cîntările din Nordul Moldovei, păstrîndu-le așa cum s-au cîntat ele mai demult.

Dimitrie Cunțan (1837 — 27 iunie 1910) este numit în 1864 de către Andrei Șaguna profesor de cîntări la Seminarul din Sibiu în locul lui Ioan Dragomir, decedat. Cum nu avea o pregătire muzicală specială și înțelegînd că trebuie să și-o însușească, ia lecții intensive de la Ottomar Neubner, fost organist și dirijor de cor la biserica romano-catolică din Sibiu. De altfel și predecesorul său fusese ajutat din îndemnul lui Șaguna de muzicienii Zenker și Echsinger. Progresele rapide i-au îngăduit lui D. Cunțan să stăpînească bine alfabetul muzical, ceea ce i-a permis să introducă notele în studiul cîntărilor, folosindu-se de pian în orele de cînt bisericesc. Începe să transcrie cîntările vechi de la parohul Ioan Bobeș din Boița. Lucrările sale adunate în volume : *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur*, cor pe două voci ; *Cîntările religioase*, cor bărbătesc ; *Pricesne, Irmoase*. Opera capitală a lui D. Cunțan rămîne : *Cîntările bisericești după melodiile celor opt glasuri ale bisericii ortodoxe, aranjate după „modelele" cu tecst din „Octoih"*, scrise cu semnele muzicii moderne, Viena, 1890. Sursa de informare asupra podobiilor a fost cantorul Simion Florea din Daneș, care funcționa de cinci decenii. Volumul are cinci părți : I. Melodiile fundamentale ale celor opt glasuri, II. Podobiile, III. Svetilne, Polieleu, Tropare, Condace, IV. Cîntările Liturghiei, V. Irmoasele Sărbătorilor domnești. Publicarea *Cîntărilor bisericești* s-a făcut numai după ce Zaharia Boiu și George Dima și-au dat avizul, deoarece ar putea servi la „...scopul regulărei cîntărilor"... [258]

Tot D. Cunțan a publicat în 1903 *Cîntările funebrale*. Prin lucrările sale, profesorul sibian a contribuit la sistematizarea și statuarea unui anumit tip de cîntări în centrul Transilvaniei.

În anii 1890—1893 Timotei Popovici a transpus pe note cîntări din Minei, Triod, Irmoase, rămase în manuscrise [259].

După cum s-a arătat, pentru corurile înființate au fost compuse numeroase partituri. Dacă în cazul lui Musicescu, Morariu, Cunțan, Popovici aportul muzicianului consta în transcrierea în notație lineară a unor cîntări existente și aranjarea lor la două-patru voci, compozițiile în stil religios ofereau prilejul etalării fanteziei creatoare, inventării unor noi cîntări, conform principiilor muzicii clasice. Metoda nu exclude valorificarea parțială a unor modele preexistente, sub forma citatului. Care sînt contribuțiile creatoare în acest domeniu, demne de reținut ?

Alexandru Flechtenmacher compune *Imnuri și Rugăciuni* de Ioan Cartu (1870) deci, prelucrări ; *Axioanele celor 12 praznice* (1886) ; Eduard Wachmann : *Liturghia pentru 2 voci ; Repertoriul coral religios* (1886) ; *Din hymnurile Sfintei Liturghii* (1886) ; *Te Deum, Troparele învierii, Răspunsuri în do major* pentru cor mixt, *Heruvic în si bemol ma-*

---

[258] Popa, Valeriu. *Dimitrie Cunțan*. În : *Anuarul II*, 1927—1937—1947. Școala Ortodoxă Română de cîntăreți bisericești Dimitrie Cunțan din Sibiu. Suceava, Tip. Bucur Orendovici, 1947, p. 13.

[259] Posluşnicu, M. Gr., op. cit., p. 115.

jor, Liturghia Sf. Ioan Chrisostom. Despre piesele sale G. Misail, în *Cultura muzicei în Ţara noastră,* scria că sînt concepute în stilul clasic, dovedind fantezie. „Din cauza admiraţiei sale pentru clasicism, muzica sa e mai puţin gustată de publicul nostru“ [260]. Cu alte cuvinte, muzica religioasă compusă de Ed. Wachmann este tributară canoanelor clasice, neţinînd seama de cîntările vehiculate, ceea ce l-a dus inevitabil la eclectism. Stephănescu a compus cinci liturghii, prima în 1872 fiind socotită că „... nu are stil religios“ [261].

C. Porumbescu e autorul *Condacului Maicii Domnului* (1876), *Cîntările Sf. Liturghii în do major, Priceasnă de Paşti* (1882), *Axion de Rusalii* (1882). Numeroase compoziţii cu caracter religios a compus G. Dima : *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur, Cîntări liturgice, Cîntări funebrale, Patru pricesne.* Iacob Mureşianu compune : *Heruvic pentru cor bărbătesc* (1868), *Răspunsuri* (1888).

George Brătianu, cîntăreţul de operă, este şi el autorul unei *Liturghii.* Numeroase compoziţii religioase poartă semnătura lui Alexandru Podoleanu (30 august 1846—1907), care a compus cîteva *Liturghii,* una în sol major, *Troparele sărbătorilor împărăteşti, Ecteniile mari de după Evanghelie, Axioane prasnicale.* Deşi a urmărit înlăturarea stilului rusesc preconizat de Visarion, Podoleanu nu a reuşit să i se sustragă total. 2 *Liturghii, Heruvice, Axioane, Serviciul complet pentru cununie* sînt titlurile partiturilor lui George I. Mugur (1853 — 27 aprilie 1889). G. Misail dă o apreciere pozitivă corurilor sale religioase caracterizate printr-o „imaginaţie vie, o inspiraţie totdeauna fericită, o adîncă cunoaştere a legilor armoniei şi compoziţiunii“ [262]. Au mai compus piese religioase şi G. Scheletti, Hübsch, Bunescu. În Transilvania de multă popularitate s-au bucurat Liturghiile lui Regensberger şi Randhartinger. Este interesant că Dr. Nicolae Popu îl preferă pe vienezul Randhartinger, autorul unei liturghii pentru românii lui Musicescu, deoarece în compoziţiile lui „... este un aglomeratu de acorde, fără a afla una din melodiile bisericeşti“ [263].

Se întîlnesc apoi diferite lucrări mai puţin cunoscute, cum ar fi *Cartea de muzică vocală* a lui Ioan Semiu din Năsăud (1866) ; învăţătorul Traian Brătescu a compus o liturghie ; Liturghia poporală de Nicolae Ştefu (4 decembrie 1855 — decembrie 1914), compusă în 1896 pentru coruri şcolare la două voci [264], folosind desigur cîntările religioase săteşti din zona Aradului. *„România musicală“* (1897, nr. 2, p. 11—12) reproduce articolul lui N. Ştefu din „Tribuna poporului“ (An. I, 1897, nr. 3, p. 13) — *Corurile de plugari,* în care se arată răspîndirea muzicii în satele româneşti din Transilvania.

---

[260] „Lyra Română“, Bucureşti, An. I, 1880, nr. 26, p. 202.

[261] Misail, G. *Cultura muzicii în ţara noastră.* În : „Lyra română“, Bucureşti, An. I, 1885, nr. 26, p. 202.

[262] Idem, nr. 27, p. 211.

[263] Popu, N. Dr. *Disertaţiunea...* op. cit., p. 2, 1871, 14 septembrie.

[264] Homescu, Radu. *Învăţătorul, compozitorul şi publicistul arădan Nicolae Ştefu (Nicu Stejărel).* În : „Ziridava“, Arad, nr. III—IV, 1974, p. 269.

Trecerea în revistă a contribuţiilor la îmbogăţirea şi modernizarea repertoriului denotă pe lîngă o mare cantitate de cîntări ce se schimbau necontenit, într-atît de variate, încît nu se putea impune spre a forma un curent, un stil. Musicescu sesizează acest aspect prea pestriţ al creaţiei religioase, denumindu-l haos, altfel spus, „cîţi compozitori, atîtea stiluri". „Nu cred, scria dirijorul corului Mitropoliei din Iaşi, că în altă ţară s-ar putea găsi mai multă varietate de stil în compoziţiile noastre bisericeşti, decît la noi. În bisericile noastre care au cor se pot auzi : simple combinaţii armonice, avînd la bază un bas cifrat ; compoziţii în stilul modern al bisericii catolice, precum şi în stilul italian de scenă ; încercări de introducerea stilului naţional, prin figuri melodice populare ; pretenţii de cunoştinţe întinse muzicale, precum imitaţii, fughete, modulaţiuni complicate etc., încercări de imitare a stilului adoptat de biserica ortodoxă rusă, compoziţii originale de ale autorilor străini, cu deosebire ruşi, mai mult, se poate auzi chiar coruri profane cu text religios..." [265]

În aceeaşi ordine de idei se înscrie şi constatarea asupra compoziţiilor religioase intrate în repertoriul corurilor din Capitală, unde oricine remarcă „...discordanţa teribil de izbitoare ce există între cîntarea religioasă, faţă cu magnificenţa şi seriozitatea impunătoare a serviciului divin, şi iasă din biserică scandalizat de îndrăzneaţa insultă ce se face sfîntului locaş prin introducerea unor *hasmodioase cîntări fin de siècle*" [266]. Sensul acestei critici poate fi văzut în sonorităţile noi armonice care, desigur, nu puteau fi prea îndrăzneţe, însă pentru urechile celor care frecventau bisericile păreau extrem de avansate. În orice caz, o constatare se impune : autoritatea bisericească nu s-a manifestat în nici un fel în ultimul pătrar, cu toate bunele intenţii disparate, lăsînd totul la voia întîmplării. Rezultatul a fost crearea unui spectru componistic inform, fără individualitate, neomogen şi epigonic.

Dar şi în absenţa unei muzici cultice de mare forţă emoţională, reprezentativă, procesul modernizării este evident, angrenînd resorturi multiple capabile în etapa următoare să determine realizarea unui salt superior prin efectuarea sintezei dintre melodia psaltică şi limbajul componistic contemporan, oferind soluţii originale de amplă rezonanţă şi recunoaştere.

G. Musicescu apare ca un deschizător de drum în privinţa armonizării cîntărilor noastre bisericeşti, deoarece, la fel ca şi în domeniul muzicii populare, preconizează conceptul modal. „Cu armonizarea cîntecelor noastre melodice bisericeşti (psaltichia) nu s-a ocupat încă nimenea cu seriozitate, conform tonalităţii în care sunt scrise. Încercările ce s-au făcut de către unii de a subjuga melodiile bisericeşti (psaltice) modului major sau minor, nu prezintă nici un interes, căci dintr-un asemenea întreg armonic nu obţinem altă impresiune decît a majorului sau a mi-

---

[265] Musicescu, G. *Studiu asupra corurilor bisericeşti.* În : „Arta", Iaşi, An. II, 1884, nr. 6, p. 45.

[266] *Cîntarea bisericească.* În : „România musicală", Bucureşti, An. VIII, 1897, nr. 21—22, p. 173—174.

norului, în care notele melodiei noastre rămîn numai ca note reale sau străine constituirii acordurilor completînd armonia, iar impresiunea tonalității dorice, lidice, eolice etc., ce produce melodia singură, se pierde cu totul“ [267].

Cum Musicescu nu s-a mulțumit doar cu enunțuri teoretice, înseamnă că meritele sale devin și mai însemnate prin propria-i creație unde armonizările modale îi conferă un farmec aparte.

Tînărul D. G. Kiriac (născut în 6 martie 1866), care-și făcea studiile în capitala Franței, fiind și dirijorul capelei române, în două memorii înaintate Ministerului Instrucțiunii Publice și Cultelor, îndemnat, după cum singur o spune, de Paul Vidal și Vincent d'Indy și, desigur, Bourgault-Ducoudray, să studieze cîntecul popular și religios, propune — mai întîi în iunie 1897, și apoi la 10 septembrie 1898 — întocmirea unui studiu menit să demonstreze tipologia muzicii românești.

În primul memoriu datînd din 1897 intenționa studierea „formei, naturii și caracterului cîntecului bisericesc. Purificarea și înfrumusețarea lor... înlocuirea notației actuale“, deci psaltice, „defectuoasă și nesigură, prin cea lineară modernă...“ Introducerea polifonică sau aplicarea armoniei la formele vechi melodice“, adică *„crearea unei muzici corale religioase moderne în caracterul vechii muzici bisericești“*. Acțiunea e considerată „reformă“, singura capabilă să... „împace elementul tradițional... cu limba muzicală modernă“. În sfîrșit, se oferea să prezinte exemple practice, adică compoziții proprii, spre a-și demonstra concepția. Asemuiește această acțiune de modernizare cu introducerea limbii românești în ritual... „Eu am certitudinea — scrie Kiriac — de a fi dat, printr-un asemenea început, direcția folositoare generațiilor viitoare“ [268].

Într-un al doilea memoriu, tot din septembrie 1898, care reia idei din primul, alătură o schiță de plan asupra *Muzicii bisericești orientale*. După ce înfățișează istoricul cîntecului bisericesc și împrejurările în care a ajuns pe meleagurile românești, D. G. Kiriac sistematizează tipurile cunoscute : cîntecul plan, coralul palestrinian, coralul protestant și melodia bisericii ortodoxe. Definește apoi melodica bisericii noastre și purcede la o comparație cu cîntecul gregorian. Punctul următor se referă la „părți bune și frumoase“ și la „neajunsurile cîntecului bisericesc“. Nu arată calitățile, ci numai deficiențele, care constau în teoria și imprecizia notației. Se trasează procesul introducerii notației lineare moderne, și avantajele pe care le oferă. Finalitatea studiului o vede în crearea unei „muzici corale moderne... în caracterul vechii muzici bisericești, inspirată de dînsa... în așa fel încît să se împace... elementul

---

[267] Musicescu, G. *Studiu asupra corurilor bisericești*, op. cit., 1885, nr. 7, p. 54.

[268] Kiriac, D. G. *Pagini de corespondență*. Ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Titus Moisescu. București, Edit. muzicală, 1974, p. 304—305.

tradițional cu... limba muzicală modernă" [269], în încheiere oferindu-se să compună și să armonizeze cîteva cîntări.

Indiscutabil, aceste proiecte neonorate au constituit premisa teoretică pentru activitatea sa practică de mai tîrziu, compunerea *Liturghiei psaltice*, sinteză stilistică de factură modernă, reiterînd vechi melodii religioase românești. În acest sens, D. G. Kiriac a fost un vizionar, un mare deschizător de drum.

În încheiere, un alt aspect. C. M. Cordoneanu susține cu aplomb în revista „România musicală" propunerea de a se interveni radical în organizarea muzicii cultice prin introducerea orgii, care ar fi de natură să confere serviciului un caracter mai festiv și grandios. În acest sens polemizează cu Badea Cireșeanu, care nu-i împărtășește opinia în virtutea tradiției... [270]

---

[269] Smîntînescu, D. *D. G. Kiriac despre cîntarea bisericească orientală*. În: *Biserica ortodoxă română*. București, 1966, nr. 3—4, p. 394—402; Kiriac, D. G. *Pagini de corespondență*, op. cit., p. 311.

[270] Cordoneanu, C. M. *Cîntarea vocală și Biserica creștină ortodoxă*. În: „România musicală", Bucureşti, An. VI, 1895, nr. 10, p. 74—75.

3. ACTIVITATEA MUZICOLOGICĂ

Preocupările muzicale de natură teoretică devin o certitudine în a doua parte a secolului al XIX-lea. Proporțional cu înfiriparea și dezvoltarea vieții muzicale, cu sporirea încercărilor componistice se profilează o activitate critică, folclorică, didactică și istorică, a cărei finalitate se concentrează spre îndrumarea muzicii românești și satisfacerea aspirațiilor estetice ale publicului muzical. Am folosit în titlul acestui capitol cuvîntul „muzicologic". Termenul poate contraria fiind, după aparențe, de origine mai recentă. Cu toate acestea, faptele rămîn fapte : în primul număr al revistei „Doina", în introducere, se folosește cuvîntul „musico-logi", ceea ce înseamnă că activitatea depusă pe frontul gîndirii muzicale avea în accepțiunea acelor ani greutate științifică [1].

Însemnătatea activității teoretice în ordinea artei muzicale nu este mai prejos de aceea obținută în alte compartimente. Asertiunea ar putea fi calificată drept hazardată, deoarece pînă și în zilele noastre se știe prea puțin despre strădaniile, de-a dreptul eroice, depuse pentru încropirea unei susținute mișcări de critică muzicală, ale cărei rezultate au fost determinate pentru progresul muzicii naționale. Aceleași eforturi s-au înregistrat în opera de notare a folclorului, ajungîndu-se în ultimul deceniu la stadiul sintezelor, al valorificării sale științifice, rod al descoperirii metodei optime de culegere. Se înmulțesc preocupările cu caracter teoretic și didactic, concretizate în manuale uzuale, cu pretenții de elaborare teoretică ; se conturează interes pentru problemele de istorie și estetică, pentru popularizarea capodoperelor muzicii universale,

---

[1] Breazul, George. *D. G. Kiriac*. Ediție îngrijită de Titus Moisescu. București, Edit. muzicală, 1973, p. 41.

pe măsură ce instituțiile speciale create își lărgesc sfera de cuprindere, perfectîndu-și însăși modalitatea interpretării lor.

Inițiativele s-au desfășurat în sectorul muzicologic într-o manieră oarecum improvizatorică, în virtutea unor factori subiectivi, ce cumulau fericit cu cei obiectivi, atunci cînd se iveau condiții propice de tipar și difuzare. Nimic din domeniul muzicologiei nu a fost organizat, subvenționat, ceea ce a determinat instabilitatea și fluctuația condeielor și preocupărilor. Tocmai acest aspect, aparent discontinuu, neorganizat, a făcut pe unii să-l neglijeze și chiar să-l subestimeze. Dar cercetarea atentă, ce unește punctele disparate, punîndu-le cap la cap, duce la cu totul alte concluzii. Rîvna precursorilor noștri a fost mai puternică decît intemperiile nefavorabile. Conștiința devenirii artistice muzicale, a necesității elaborării unei concepții proprii creației, instituțiilor, într-un cuvînt, a mișcării muzicale, a înlăturat piedicile, le-a dominat temporar, pentru ca în urma dificultăților să se destrame țesătura efectuată și apoi, după o perioadă, să se reia din nou cu un plus de experiență și hotărîre.

Muzicienii care au defrișat terenul teoretic în țara noastră nu au fost profesioniști, adică specialiști, deoarece pe atunci nu existau asemenea calificări. Nici criticii muzicali, cu stagiu la cotidiene, nu-și permiteau luxul să se considere posesorii unei îndeletniciri stabile. În afara preocupărilor muzicologice, în mod neapărat trebuia să exercite profesiunea de profesor, conducător de fanfară, scriitor, sau să dea lecții particulare de muzică. Cu alte cuvinte, activitățile muzicologice nu dobîndiseră dreptul la existență. Pasiunea a dominat cadrul imediat, sacrificiul a triumfat. Spunem aceasta întrucît odată și odată, istoria trebuia să le facă dreptate. Proba muncii lor, a pasiunii pentru muzică, o oferă publicațiile vremii, aceste surse de lumină, care dau măsura autentică a rolului activităților de rezonanță muzicologică în panorama artistică a veacului trecut. Faptul că mînuitorii condeiului pe tărîm muzical nu au beneficiat de independența disciplinei lor nu trebuie să ne mire, atîta vreme cît nici compozitorii n-au putut trăi din preocupările lor creatoare. Așadar, condițiile au fost potrivnice oricărei îndeletniciri de creație în perimetrul muzicii, ceea ce a frînat procesul afirmării creației și muzicologiei, dar nu a putut nicidecum să-l stăvilească.

CRITICA MUZICALĂ — MILITANT ACTIV PENTRU PROGRESUL MUZICII NOASTRE

Condițiile vitale ale existenței criticii muzicale erau cristalizate încă din perioada anterioară. O activitate muzicală relativ susținută se înregistrase cu decenii în urmă, atît pe planul manifestărilor interpretative, cît și al creației. Rămînea încă în suspensie problema afirmării

criticilor muzicali, a acelor specialişti care să posede noţiuni de estetică muzicală, să manevreze cu uşurinţă mecanismul structurii interioare a operelor, să aibă noţiuni asupra interpretării, să ştie să scrie. Se cerea totodată rezolvată problema cadrului în care se putea manifesta critica, mai precis, în publicaţii de specialitate şi rubrici cu caracter de permanenţă în coloanele ziarelor cu tiraje mari.

O mişcare muzicală nu poate fi considerată ca atare decît în măsura în care toate articulaţiile compartimentelor sale funcţionează perfect, se sincronizează cu precizie. Un singur resort dacă nu merge, întregul aparat riscă să se deterioreze. Mişcarea muzicală din ţara noastră, din partea a doua a veacului trecut, a funcţionat mulţumitor, dacă nu chiar bine, cunoscînd condiţiile grele în care s-a desfăşurat. De la o fază cu plăpînde începuturi, în care excelează criticul N. Filimon, se înregistrează dintr-odată un front larg, oferind o activitate publicistică de-a dreptul impresionantă. Se afirmă nume de critici noi, se abordează cele mai variate aspecte muzicale, se angajează polemici, se formulează idealuri estetice, se susţin iniţiative, se critică aspru tendinţe negative. Într-un anumit fel, asistăm la manifestări eterogene cu nuanţe şi valoare, alături de o activă peroraţie pentru muzica românească. În focul confruntărilor se conturează principii estetice, în final platforma teoretică şi istorică a muzicii noastre.

La avîntul criticii muzicale româneşti au contribuit în bună parte mentorii periodicelor epocii cu caracter general (politic-cultural) care au înţeles necesitatea informării multiplane a cititorilor, implicit asupra vieţii muzicale. De aici, o anumită densitate a ştirilor privitoare la manifestările cu caracter permanent : opera italiană, opera Română, concertele simfonice, societăţile muzicale. Dintre cotidianele ce au reflectat în mod predilect mişcarea muzicală reţinem : *Naţionalul, Buciumul, Ţăranul român, Dîmboviţa, Journal de Bucarest, Pressa, Românul, Curierul de Iassi, Familia, Epoca, Gazeta Transilvaniei, Telegraful român, Telegraphul, Dacia română, Tribuna, Unirea, Naţiunea română, Drapelul, Albina, Timpul, Amicul poporului, Femeia română, Iris, Opiniunea constituţională, Omul din popor, Naţiunea română, Reforma, Amicul familiei, Convorbiri literare, Revista nouă, Atheneul român, Federaţiunea, România literară, Albina Pindului, Revista română, Orientul latin, Foaia familiei, Satyrul, Sionul românesc, Biserica ortodoxă română, Speranţia, Revista contemporană, Informatorul* etc.

La acestea se adaugă revistele de specialitate. În a doua parte a secolului XIX au apărut reviste cu profil exclusiv muzical, care şi-au propus sprijinirea, pe toate căile, a activităţii muzicale. Mai mult, aproape toate revistele oferă un material profesional şi uman cît se poate de interesant şi instructiv, articole de valoare istorică şi estetică. Revistele muzicale, adevărate documentare de epocă, ar putea fi luate drept cronici scrise cu truda jertfei, cu sudoarea frunţii susţinătorilor muzicii româneşti. Existenţa periodicelor muzicale marchează un pas

evident către maturizarea muzicii noastre, dovedind forță, putere de cuprindere și sinteză. În revistele muzicale se pun temeiurile gîndirii muzicologice românești, se formulează principiile călăuzitoare ale activității creatoare și instituționale [2].

REVISTELE MUZICALE

Musicul român este prima noastră revistă muzicală apărută la 1 octombrie 1861, datorită psaltului și profesorului Oprea Dumitrescu, elev al lui Anton Pann. Cum nu cunoaștem decît primele două numere, este imposibil să precizăm durata apariției [3]. Precizarea „va urma", de la sfîrșitul a trei articole din numărul al doilea (15 octombrie 1861), ne îndreptățește să deducem că periodicul lui Oprea Dumitrescu a avut și alte numere sau, în momentul tipăririi acestuia, erau proiectate.

Subtitlul — „organ de publicitate musicală" — indică limpede profilul revistei. Mai explicit, „directorul și redactorul responsabil" expune obiectivele publicației în *Anunciu*: „De prisos crezînd a recomanda necesitatea ce avem de un Organ de publicitate musicală, ne mărginim numai a anunța aici în puține vorbe că scopul acestei foi va fi de a aduna toate cînturile Naționale și a le publica atît melodia, cît și poesia lor, aranjate ca să se poată cînta și vocal, și cu piano, precum de a propaga idei despre cunoștința acestei arte, traducîndu-le deocamdată după scrierile renumiților Autori străini...

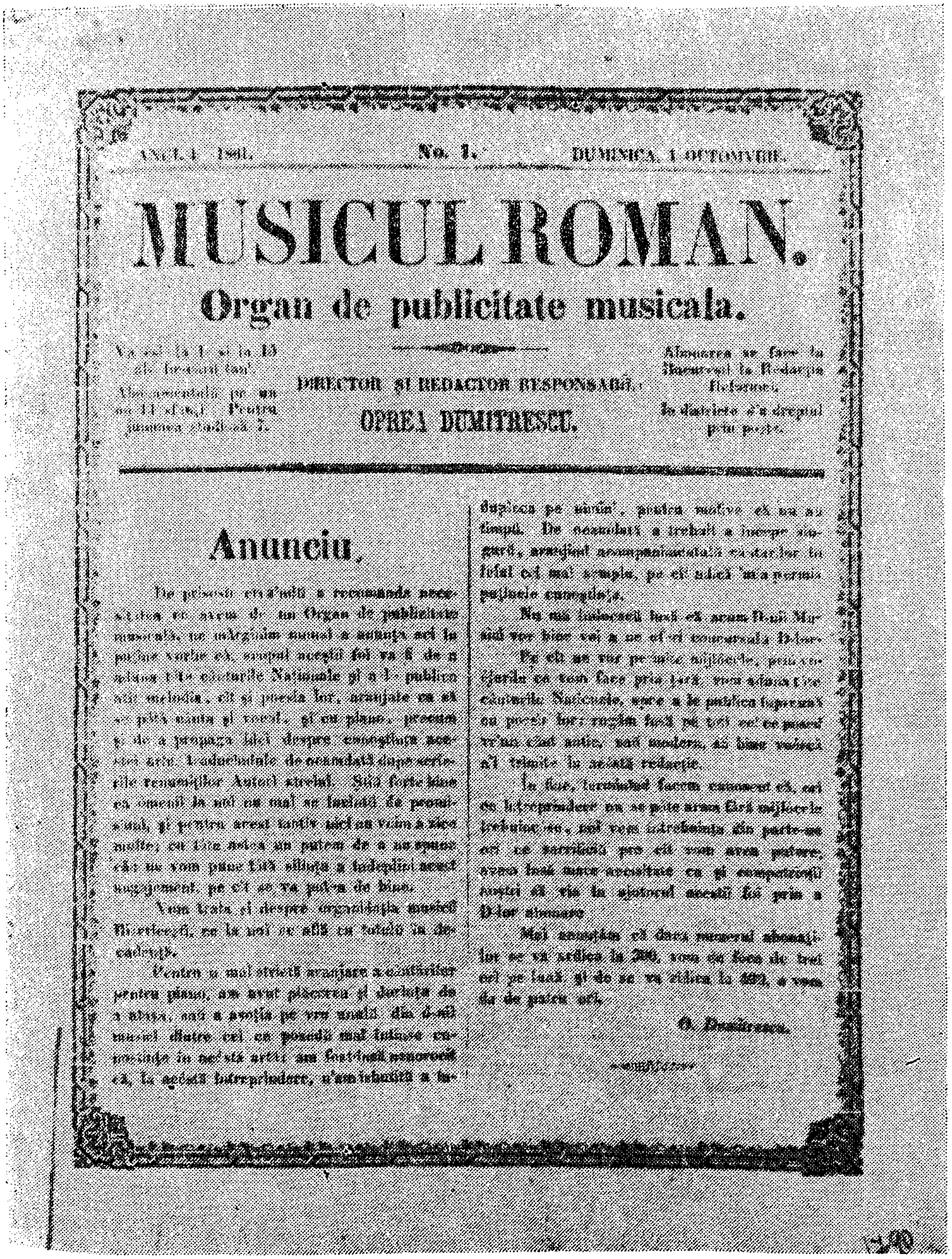
Vom trata și despre organizația muzicii Bisericești, ce la noi se află cu totul în decadență."

Așadar, trei obiective: publicarea melodiilor naționale, popularizarea muzicii și problemele muzicii bisericești. Oprea Dumitrescu face apel la muzicanții profesioniști să-l ajute la aranjarea melodiilor, dar nu a primit încă concursul și roagă să i se trimită culegeri. Invocă sprijin material, făgăduind că dacă va avea 300 de abonați, va edita foaia de trei ori lunar, iar dacă se va ajunge la 400, de patru ori. Așadar, o acțiune nobilă luată pe cont propriu de O. Dumitrescu, înțelegător și cunoscător al necesităților muzicale ale vremii. Țelurile propuse sînt programatice, avînd un caracter destul de limitat. Dar să admitem că și așa riscul și responsabilitatea asumate de O. Dumitrescu erau, în acea fază de pionierat, enorme dar meritorii.

---

[2] Retipărirea periodicelor muzicale ar fi de natură să evidențieze mai direct valoarea deosebită, istorică, artistică și informativă pe care o reprezintă.

[3] Am descoperit *Musicul român* doar în fondul bibliotecii George Breazul, păstrat la Uniunea compozitorilor din București. Aceasta înseamnă că eminentul muzicolog a cunoscut revista, deși, după cîte știm, nu a scris despre ea. Nu a fost pînă acum menționată de nici un cercetător, crezîndu-se că prima revistă ar fi *Eco musicale di Romania*, apărută cu opt ani mai tîrziu.



ANUL I. 1861. No. 1. DUMINICA, 1 OCTOMVRIE.

MUSICUL ROMAN.

Organ de publicitate musicala.

DIRECTOR ŞI REDACTOR RESPONSABIL:

OPREA DUMITRESCU.

Anunciu.

O. Dumitrescu.

Revista editată de Oprea Dumitrescu în 1861.

Ce cuprind cele două numere ? Primul număr, pe lîngă *Anunciu*, oferă două cîntece de T. Georgescu — voce și acompaniament de pian : *O abandonată* și *M-ai trădat*, ca apoi să insereze un fragment — capitolul întîi — din *Principii elementare de muzică* de F. L. Durand. Pe ultima pagină se publică articolul de popularizare : *Despre muzică*, conținînd idei generale despre melodie, ritm, armonie, cîntare vocală și instrumentală.

Numărul secund publică : despre voce, despre piano, cîntecul popular *Măgurelele*, aranjat de același T. Georgescu, capitole din *Principe elementare ale musicii* de F. L. Durand. Așadar, era o revistă de largă informare, urmărind educația muzicală. Nici un material cu referiri la viața muzicală, nici o cronică — și ne găseam doar în plină epocă de maturitate a publicisticii muzicale a lui N. Filimon !

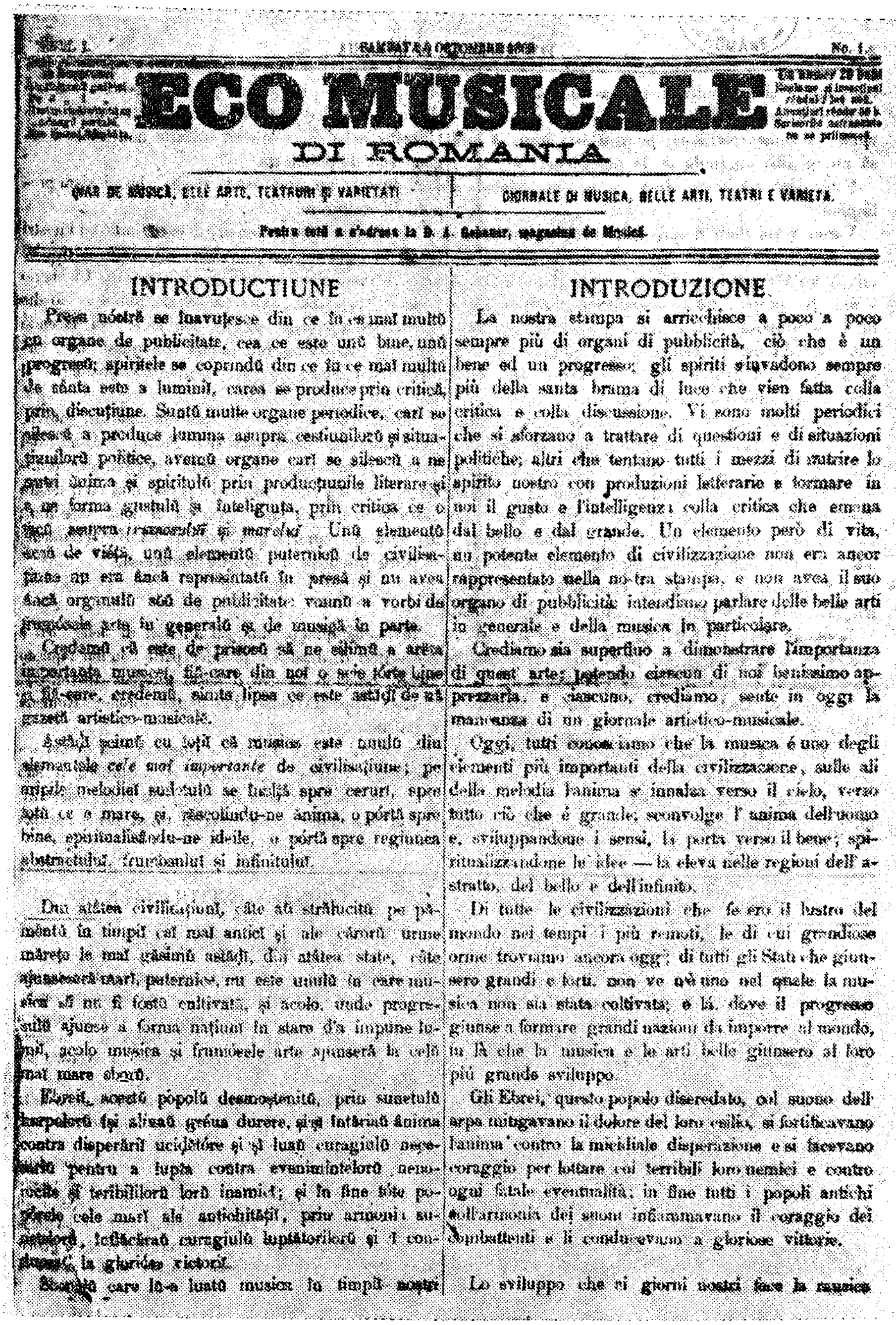
Cu toate aceste scăderi, revista lui Oprea Dumitrescu, tipărită în excelente condiții grafice, rămîne importantă prin valoarea de pionier al publicisticii muzicale românești. Și aceasta reprezintă deja foarte mult !

Un alt periodic muzical, în adevăratul sens al cuvîntului, publicație săptămînală și apoi bilunară de muzică, belle-arte, teatruri și varietăți, este *„Eco musicale di Romania"*, ce apare la București în perioada 4 octombrie 1869 — 11 martie 1871 [4]. Cu două luni înainte de a-și înceta apariția, titlul devine : *„Eco de Romania* — ziar de notițe politice, muzică, belle-arte și varietăți". Directorul se indică prin inițialele A. I. (?), ca din anul II să se specifice : Maestrul Cav. I. Gargiulio, iar subdirector N. Ținc. Publicația era bilingvă, română și italiană, în coloane paralele, inițiată probabil de emisarii operei italiene. Este curios cum în *Introducțiune*, primul număr, formulîndu-se țelurile publicației, nu se pomenește nici un cuvînt despre muzica românească. Totul se prezintă la modul general, nelocalizat. Apărînd la București, relatările din coloanele revistei au aplicare la realitatea vieții noastre muzicale. După ce se subliniază progresele înregistrate de presa politică și se arată că în muzică nu dispunem de un organ publicitar, se subliniază importanța artei muzicale : „Astăzi știm cu toții că muzica este unul din elementele *cele mai importante* de civilizațiune ; pe aripile melodiei sufletului se înalță spre ceruri, spre tot ce e mare și, răscolindu-ne inima, o poartă spre bine, o poartă spre regiunea abstractului, frumosului și binelui."

În fond, „Eco musicale di Romania" era o revistă ce urmărea sprijinirea operei italiene, și, într-un sens larg, răspîndirea cultului pentru muzică. Un asemenea țel era important, am îndrăzni să afirmăm și suficient pentru acea vreme. Un periodic muzical săptămînal de informație constituia garanția avîntului acestui domeniu în țara noastră, urmărind implicit progresele muzicii românești. În deceniul al șaptelea, pe plan teoretic asistăm la cristalizarea concepției dominate de ideea

---

[4] Cosma, Viorel. *Bibliografia materialului muzical românesc din periodicele muzicale ale veacului al XIX-lea*, vol. I—II. București, 1958, ex. dactilografiat. Bibl. Uniunii compozitorilor, București.



ECO MUSICALE DI ROMANIA

DIORNALE DI MUSICA, BELLE ARTI, TEATRI E VARIETÀ.

INTRODUCTIUNE

Presa nóstră se înavuţesce din ce în ce mai multŭ cu organe de publicitate, cea ce este unŭ bine, unŭ progresŭ; spiritele se coprindŭ din ce în ce mai multŭ de sânta sete a luminiĭ, carea se produce prin critică, prin discuţiune. Suntŭ multe organe periodice, carĭ se silescŭ a produce lumina asupra cestiunilorŭ şi situaţiunilorŭ politice, avemŭ organe carĭ se silescŭ a ne nutri ânima şi spiritulŭ prin producţiunile literare şi a ne forma gustulŭ şi inteligința, prin critica ce o facŭ asupra [illegible] şi [illegible]. Unŭ elementŭ ânsă de viéţă, unŭ elementŭ puternicŭ de civilisaţiune nu era încă representatŭ în presă şi nu avea încă organulŭ seŭ de publicitate vorbindŭ a vorbi de frumósele arte în generalŭ şi de musică în parte.

Credemŭ că este de prisosŭ să ne silimŭ a arăta importanţa musicei, fie-care din noi o scie fórte bine şi fie-care, credemŭ, simte lipsa ce este astăzĭ de o gazetă artistico-musicale.

Astăzĭ scimŭ cu toţiĭ că musica este unulŭ din elementele *cele mai importante* de civilisaţiune; pe aripile melodieĭ sufletulŭ se înalţă spre cerurĭ, spre totŭ ce e mare, şi, [illegible]-ne ânima, o pórtă spre bine, spiritualisându-ne ideile, o pórtă spre regiunea abstractuluĭ, frumosuluĭ şi infinituluĭ.

Din atâtea civilisaţiunĭ, câte aŭ strălucitŭ pe pămêntŭ în timpiĭ cei mai anticĭ şi ale căror urme măreţe le mai găsimŭ astăzĭ, din atâtea state, câte ajunseseră marĭ, puternice, nu este unulŭ în care musica să nu fi fostŭ cultivată, şi acolo, unde progresulŭ ajunse a forma naţiunĭ în stare d'a impune lumiĭ, acolo musica şi frumósele arte ajunseră la celŭ mai mare gradŭ.

Ebreiĭ, acestŭ poporŭ desmoştenitŭ, prin sunetulŭ harpelorŭ îşi alinaŭ greua durere, şi-şi întăriaŭ ânima contra disperăriĭ ucigătóre şi-şi luaŭ curagiulŭ necesariŭ pentru a lupta contra eveniminteloră neno-rocite şi teribililorŭ lorŭ inamicĭ; şi în fine tóte popórele cele marĭ ale antichităţiĭ, prin armonia sunetelorŭ, înflăcăraŭ curagiulŭ luptătorilorŭ şi-ĭ conduceaŭ la glorióse victoriĭ.

[illegible] care l'a luatŭ musica în timpiĭ noştri

INTRODUZIONE

La nostra stampa si arricchisce a poco a poco sempre più di organi di pubblicità, ciò che è un bene ed un progresso; gli spiriti s'invadono sempre più della santa brama di luce che vien fatta colla critica e colla discussione. Vi sono molti periodici che si sforzano a trattare di questioni e di situazioni politiche; altri che tentano tutti i mezzi di nutrire lo spirito nostro con produzioni letterarie e formare in noi il gusto e l'intelligenza colla critica che emana dal bello e dal grande. Un elemento però di vita, un potente elemento di civilizzazione non era ancor rappresentato nella nostra stampa, e non avea il suo organo di pubblicità intendiamo parlare delle belle arti in generale e della musica in particolare.

Crediamo sia superfluo a dimostrare l'importanza di quest arte; potendo ciascun di noi benissimo apprezzarla, e ciascuno, crediamo, sente in oggi la mancanza di un giornale artistico-musicale.

Oggi, tutti conosciamo che la musica è uno degli elementi più importanti della civilizzazione, sulle ali della melodia l'anima s'innalza verso il cielo, verso tutto ciò che è grande, sconvolge l'anima dell'uomo e, sviluppandone i sensi, la porta verso il bene; spiritualizzandone le idee — la eleva nelle regioni dell'astratto, del bello e dell'infinito.

Di tutte le civilizzazioni che fecero il lustro del mondo nei tempi i più remoti, le di cui grandiose orme troviamo ancora oggi; di tutti gli Stati che giunsero grandi e forti, non ve n'è uno nel quale la musica non sia stata coltivata; e là, dove il progresso giunse a formare grandi nazioni da imporre al mondo, in là che la musica e le arti belle giunsero al loro più grande sviluppo.

Gli Ebrei, questo popolo diseredato, col suono dell'arpa mitigavano il dolore del loro esilio, si fortificavano l'anima contro la micidiale disperazione e si facevano coraggio per lottare coi terribili loro nemici e contro ogni fatale eventualità; in fine tutti i popoli antichi coll'armonia dei suoni infiammavano il coraggio dei combattenti e li conducevano a gloriose vittorie.

Lo sviluppo che ai giorni nostri fece la musica

Primul număr al revistei „Eco musicale di Romania" (1869)

muzicii naționale. Le vom întîlni la N. Filimon, care în ultimii ani ai vieții, după ce susținuse asiduu opera italiană, în paralel, devansează o serie de teze de reală forță pentru mersul muzicii noastre. Alături de el, Pantazi Ghica afirmă frumusețea muzicii românești, trasînd axa gustului muzical atunci cînd scria că „Românii preferă melodia lui Rossini care vorbește inimei, sonurilor grave ale lui Mozart, care vorbesc mai mult cugetărei, și viilor accente ale lui Grétry, care excită impresiunea lui mai cu seamă asupra imaginației..." [5] Descriind o întîlnire la Paris ce a reunit personalități artistice de prima clasă, între care și compozitorii Auber și Halévy, unde s-a discutat despre muzica românească, ascultîndu-se în interpretare pianistică ariile naționale culese de Ehrlich, P. Ghica arată că muzica românească profesionistă se află la început de drum, avînd o tradiție bogată, un tezaur popular de o neobișnuită vigoare și forță poetică [6].

Au existat însă și păreri defavorabile, care dovedesc necunoașterea fenomenului specific românesc, de tipul celei răspîndite de Al. Zisso, care aprecia în muzica românească numai culoarea locală : „Cîntecele noastre naționale sunt cu totul sărace de armonie, și melodia lor este cu totul monotonă ; de unde provine aceasta ? Negreșit, din lipsa științei muzicale." Mai departe scrie : „...îndată ce aceste melodii fură tratate într-un mod mai savant, pierdură monotonia lor, dar tot-deodată și culoarea locală, singurul lor merit..." [7]

Datorită necunoașterii și nestudierii muzicii românești, cînd neaprofundarea structurii ei permitea cele mai curioase afirmații, linia periodicului „Eco musicale di Romania" se poate explica. Glasurile angajate într-o caldă pledoarie pentru dezvoltarea muzicii românești erau încă puține și lipsite de răsunet larg. În paginile revistei „Eco musicale di Romania", în cronica la *Sentinela Română* de G. Stephănescu, citim de pildă că lucrarea „are idei de multă distincție..." (nr. 5—1869) ; în cronica la spectacolul Teatrului Național (1869, nr. 7), subliniindu-se că Flechtenmacher „...știa să se inspire din cîntecele noastre naționale" ; despre muzica baletului *Doamna cu părul de aur* de L. Wiest (1870, nr. 15) sau pledoaria pentru încurajarea artiștilor români (1869, nr. 12).

Indiscutabil, „Eco musicale di Romania" a avut un rol important în formarea gustului muzical al publicului românesc, în răspîndirea la noi în țară de informații privitoare la muzica de pretutindeni a epocii.

Acestea, ca și apariția unor articole cu tematică largă muzicală, publicate în periodicele cu caracter literar și politic, vor pregăti asaltul de mai tîrziu, care se va produce și pe tărîm muzical, după cucerirea independenței. Dintr-odată, focarul atenției se concentrează asupra muzicii naționale ! Semnalul îl dă *„Lyra Română" — foaie muzicală și*

---

[5] Ghica, Pantazi. *Convorbiri.* „Revista Contimporanul", București, 1874, nr. 4, p. 328. Aici se arată că Auber voia să compună o operă pe libretul lui Al. Dumas-tatăl, valorificînd legenda Mănăstirii Argeșului.

[6] Idem, p. 330.

[7] Zisso, Al. Art. cit., „Dîmbovița", 1860, 19 octombrie.



ANUL I. No. 1. 2 DECEMBRE 1879.

LYRA ROMÂNĂ

FOIA MUSICALA ŞI LITERARA

SUMARUL

PRECUVENTARE

Musica este unul dintre cele mai puternice elemente ale civilisaţiunei. Se póte lesne observa că ea este mai mult rĕspândită în ţĕrile care se bucură de o civilisaţiune mai intinsă. Aşa, Italia, Francia, sunt mult mai superióre în musică de cât alte ţĕri unde civilisaţiunea este mai puţin desvoltată şi am putea încă cita Germania unde sonatele, symphoniele şi cele mai înalte expresiuni ale musicei, aŭ ajuns aprópe sĕ devină populare. Acestea sunt adevĕruri care n'aŭ trebuinţă de nici o demonstraţiune. Noi, décă nu prin felul vieţei nóstre, dér prin împrejurări, n'am putut trece limitele musicei populare şi a face un progres spre adevĕrata artă. Dér, décă este adevĕrat că suntem o naţiune aptă pentru civilisaţiune, décă este adevĕrat că suntem pentru sĕŭ mai bine facia menită de a lumina orientului potecile ce duc în spre civilisaţiunea occidentului, e de a nóstră şi de a tutulor datorii, a deschide porţile care duc pe drumul artei. Atât întru cât privesc lucrurile luate din punturi de vedere generale.

Ancă un interes care 'l avem pentru a începe o deşteptare în domenul artei este acela al musicei nóstre naţionale, al geniului şi al originalităţei cântecelor nóstre. Este de netăgăduit că o naţiune nu sĕ póte bine cunóşce până când trecutul sĕŭ nu va fi studiat din tóte punturile de vedere.

Întru cât privesce trecutul nostru musical, el e fórte întunecat; afară de câteva rânduri de un înţeles îndoios rĕmase prin cronici sĕŭ scrise de Cantemir, care nu ne pot desluşi aprópe în nimic asupra trecutului nostru musical, nu găsim nimic alt care sĕ rĕspundă legitimelor nóstre dorinţe de a sci, ce fel era acéstă musică, în ce chip originalitatea nóstră se arată prin musică şi cu ce se deosebesce ea de a celor alte naţiuni?

Nu pretindem, este adevĕrat, că diarul nostru ar putea, aruncând lumină în trecut, sĕ rĕspundă în ordine, limpede şi categoric acestor întrebări, nu. Recunóscem că ani de muncă, de studiŭ şi de cugetare ar trebui unei minţi îndrăsneţe înainte d'a putea culege fructele unui resultat satisfăcător. Ceea ce voim şi pretindem a face printr'acest diar,

MOZART

În 1879 apare revista *Lyra Română*.

literară", publicată la București, săptămînal, în perioada 2 decembrie 1879—31 octombrie 1880. Ion Vasilescu e indicat pe copertă director și proprietar. În scurta sa apariție, „Lyra română" a jucat un rol de seamă în formarea muzicii naționale. „Muzica este unul dintre cele mai puternice elemente ale civilizațiunei" — este ideea cu care debutează *Precuvîntarea* numărului inaugural, indicîndu-se finalitatea pentru care militează: „Încă un interes care-l avem pentru a începe o deșteptare în domeniul artei este acela al muzicei noastre naționale, al geniului și originalității cîntecelor noastre". Redacțiunea, semnatara articolului, arată necesitatea cunoașterii trecutului nostru muzical „întunecat", pledînd pentru efectuarea unor pași în această direcție incognito, despre care știm puține lucruri din cronici și de la Cantemir. Aceste scrieri însă sînt nesemnificative deoarece nu răspund la întrebarea: „ce fel era această muzică (veche românească), în ce chip originalitatea noastră se arată prin muzică și cu ce se deosebește ea de a celorlalte națiuni!" „Ceea ce dorim și pretindem a face printr-acest ziar, este a umple una din lacunele care fac imposibilă orice investigațiune critică, care ține înlănțuită orice minte îndrăzneață; este a oferi ceea ce nu vedem oferindu-ni-se de nicăieri; este a prepara terenul acelora care ar dori să înceapă un asemenea pelerinagiu, de atîta importanță pentru muzică și pentru cunoașterea naționalității noastre; este în fine de a da o cîrmă puternică și sigură cugetărei care ar dori să se avînte pe această mare fără de sfîrșit; este a pune cornul în mîna acelora care ar dori să dea alarma deșteptării muzicei noastre naționale. Generațiunile care vor urma generațiunei noastre vor vedea mai departe, și nu știm dacă e destul o singură generațiune, pentru a putea vedea atît de departe! Iată unul din scopurile frumoase ce „Lyra Română" își propune să urmărească." [8]

Programul astfel enunțat va fi urmărit cu consecvență, îndeosebi în materialele semnate de G. Misail și T. Ionescu, axate pe subiecte muzicale românești.

În *Convorbiri muzicale* se adresa un îndemn la muncă pentru a ne autodepăși. „Să ne descoperim dar, fixînd privirile noastre asupra viitorului. Avem toată rațiunea de a fi inferiori în muzică, dar n-avem dreptul de a rămîne pururea astfel. Pe acest tărîm să ne muncim a merge cu perseverență" [9].

În paginile revistei se puteau citi numeroase articole despre muzica europeană, se prezentau sistematic portrete biografice ale marilor compozitori, se prezentau cu lux de amănunte marile capodopere. În același context se înscrie și acțiunea de informare teoretică prin ample relatări sau extrase din lucrările muzicologice apărute peste hotare. Bunăoară, „Lyra română" publică consecutiv fragmente din *Starea ge-*

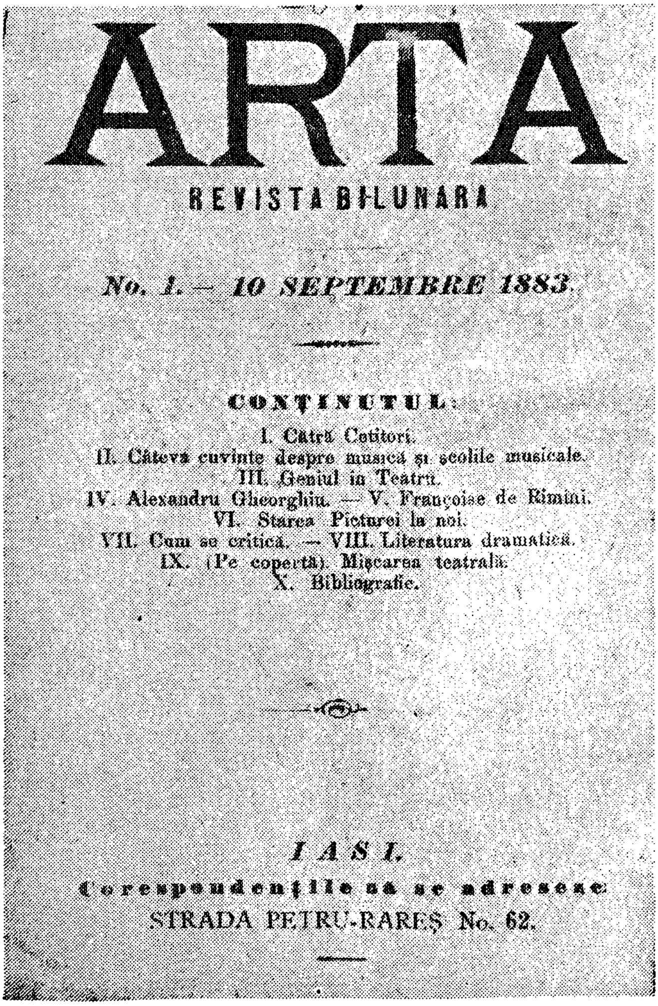
---

[8] *** *Precuvîntare*. În: „Lyra Română", București, 1879, nr. 1, 2 decembrie, pag. 1—2.

[9] M. *Convorbiri muzicale*. În: „Lyra Română", București, An. II, 1880, nr. 11, p. 87.

nerală a muzicei de F. I. Fétis. Această linie a fost continuată în revistele ce și-au făcut apariția ulterior. În „România musicală“ s-au expus principiile de „Armonie, contrapunct și fugă“ ale lucrării lui Alfred Richter.

La Iași, la 10 septembrie 1883, apare revista bilunară *„Arta“* care, începînd cu nr. 9 din 10 ianuarie 1884, are încrustat pe frontispiciu „revistă teatrală și muzicală“, ca de la nr. 14, din 25 martie 1884, să rămînă „revistă muzicală“. Apariția revistei este curmată la 15 septembrie 1885, ca să renască, pentru scurt timp, după aproape un deceniu,



ARTA

REVISTA BILUNARA

No. 1. — 10 SEPTEMBRE 1883.

CONȚINUTUL:

I. Cătră Cetitori.
II. Câteva cuvinte despre musică și scolile musicale.
III. Geniul in Teatru.
IV. Alexandru Gheorghiu. — V. Françoise de Rimini.
VI. Starea Picturei la noi.
VII. Cum se critică. — VIII. Literatura dramatică.
IX. (Pe copertă). Mișcarea teatrală.
X. Bibliografie.

IASI.

Corespondențile să se adresese
STRADA PETRU-RAREȘ No. 62.

La Iași se publică revista muzicală *Arta*.

la 1 ianuarie 1894 pînă în iunie 1896. În fruntea ei s-a aflat Titus Cerne, muzician apreciat, autor a numeroase cronici și articole.

„Arta" declară sprijinirea muzicii românești, ceea ce și realizează în cronici ample, prilejuite îndeosebi de reprezentarea unor creații lirice ale lui Ed. Caudella și Tudor Flondor. O pondere considerabilă o dețin materialele ce reflectă viața muzicală ieșeană, demonstrînd încurajarea talentelor și inițiativelor locale. Sînt bogate relatările privind manifestările muzicale din alte părți și informațiile asupra succeselor cîntăreților noștri peste hotare. Un alt sector, mai timid, dar totuși existent, se referă la studiile de sinteză, cu caracter teoretic, din care în prim plan se situează *Naționalism sau cîntecele populare* de G. Musicescu, urmat de o discuție referitoare la modalitatea națională a muzicii noastre.

Serioase și vii, oferind numeroase informații dar mai ales o concepție în chestiunea tratată, sînt și alte studii ori intervenții ale lui G. Musicescu, unele foarte polemice, dintre care mai remarcăm serialul *Studii asupra cîntărilor bisericești, 5000 lei noi!* Dat fiind că aproape nu există număr de revistă în care să nu se insereze o pagină semnată de G. Musicescu, se poate spune că dirijorul și compozitorul ieșean a fost cel mai activ colaborator al „Artei", etalîndu-și cu virtuozitate și dezinvoltură talentul muzicologic.

„Doina" este titlul revistei muzicale bucureștene editată din inițiativa și sub conducerea lui G. Bărcănescu, avînd specificat „foaie muzicală și literară", iar apoi „revistă artistică și literară — Muzică — Teatru — Arte frumoase". Debutează la 22 ianuarie 1884 pînă la 5 mai 1886. O a doua serie apare pentru o lună, la 1 octombrie 1886, printre colaboratorii revistei, mai corect spus, redactor literar este Iuliu P. Roșca și apoi A. Lupul Antonescu [10]. În *Prospectu* introductiv, al cărui scop este lansarea unui apel adresat tuturor acelor ce doresc dezvoltarea „Musicei noastre Române", citim rosturile acestei publicații, apărută la îndemnul mai multor „cunoscuți și amici din toate părțile locuite de Români".

„Acest format, sperăm, bazați pe ferma hotărîre ce am luat, că va forma în viitor baza unui Jurnal Muzical, care va cuprinde scrierile celor mai distinși *Muzico-logi, cu privire la muzica română* (s.n.), va cuprinde producțiile muzicale ale celor mai distinși compozitori, va cuprinde felurite melodii populare, dezbrăcate de toate influențele streine..." [11]. Prin urmare, s-au încurajat scrierile muzicologice și activitatea componistică. În aceeași măsură, în „prospect" se trasează liniile de perspectivă ce vizează toate compartimentele vieții muzicale, excelînd activitatea trupelor lirice.

Adoptarea denumirii era justificată, deoarece *Doina* este „podoaba melodiilor române, este numele jurnalului nostru — melodie

---

[10] Alături de C. Bărcănescu figurează ca director, în perioada 5 februarie — 5 iunie 1886, și C. Gebauer, iar la 1 octombrie 1886, G. Ionescu-Gion.

[11] *Prospectu*. În: „Doina", București, 1884, nr. 1, 22 ianuarie, p. 1.



10 BANI NUMERUL

1-iu ANU. Duminecă 22 Januarie 1884. No. 1.

APARE IN TOATE DUMINICILE

DOINA

APARE IN TOATE DUMINICILE

FOAIE MUSICALA ŞI LITERARA

C. BĂRCĂNESCU

PROSPECTU

Lipsa unui jurnalu musicalŭ este fórte viŭ simţită de toţi Românii, cari dorescu propăşirea neamului loru în acéstă ramură.

Incercări s'au făcutŭ şi la noi în diferite epoci, dar durata loru a fostŭ scurtă, fie din causa lipsei de mijlóce ce necesită susţinerea unoru ast-felŭ de întreprinderi, fie din lipsa de pricepere.

Astă-ḑi, când musica a luatŭ şi la noi ore-cari desvoltări, de şi nu pe aceiaşi tréptă cu cele-alte ştiinţe; astă-ḑi, ḑicemŭ, lipsa unui ast-felu de ḑiaru este condamnabilă.

Indemnaţi dar de mai mulţi cunoscuţi şi amici din tóte părţile locuite de Români, amŭ luatu ferma decisiune de a da viaţă unui assemenea Jurnalu; dar fiind-că întreţinerea lui în condiţiunile, în cari arŭ aduce servicii reali musicii nóstre, necesită mijlóce fórte mari, ne amŭ luatŭ hotărârea a începe prin formatulu de faţă, a cărui întreţinere o avem asigurată.

Acestu formatŭ, sperămŭ, basaţi pe ferma hotărâre ce amŭ luatŭ, că va forma în viitoru ...

... unui Jurnalu musicalŭ, care va coprinde scrierile celoru mai distinşi Musico-logi, cu privire la musica română; va cuprinde producţiunile musicali ale celoru mai distinşi compositori; va coprinde tezaurele melodii populari române, desbrăcate de tóte influenţele streine şi presentate în prima loru concepţiune; ḑicemŭ, desbrăcate de influenţile streine, căci, astă-ḑi, aprópe, nu se ştie, cari din melodiile ce se cântă prin diferitele părţi locuite de Români, suntŭ cele pe cari le-a conceputŭ poporulu sentimentu românescŭ, în timpuri de nevoi, ori de ... Astă-ḑi, afară de câte-va melodii conservate pe vârfulŭ Carpaţiloru prin fluerulu Ciobanului, tóte cele alte suntu înţesate de felurite fiuri streine, cari nu aparţinŭ nici caracterului Româniloru şi mai puţinŭ încă frumóseloru sale sentimente.

Materialulu necesariu pentru atingerea acestui scopŭ, ne este oferitŭ de cei mai distinşi artişti români, dar, fiind-că susţinerea Jurnalului ne este asigurată numai în condiţiunile în cari 'lŭ presentămŭ astă-ḑi, evitămŭ de a ne expune unui eşecŭ, care ne-arŭ aduce discreditu.

Indată însă ce numĕrulu susţiitoriloru se va înmulţi, vomŭ începe a publica şi compositiuni musicali.

Fiind că ne-amŭ luatŭ sarcina unoru ast-felu de tendinţe şi aspiraţiuni, damŭ Jurnalului nostru numele celei mai frumóse melodii române, a cărei publicaţiune va figura cea întâiu, căci ea e una dintre melodiile ce, concura în variaţiune cu cele mai distinse melodii populare a tuturoru naţiunilor musicali; monotonia care caracterizéză melodiile populari este desprecinsă prin Doina.

DOINA

Podóba melodiiloru române este numele Jurnalului nostru, melodie plăcută tuturora, căci prin ea se exprimă nobilele sentimente şi marea aptitudine ce are Românulŭ pentru musica.

Iată ce dorimŭ şi ce urmărimŭ.

Pe lângă acésta, vomŭ mai publica sub titlu de Informaţiuni şi Cronici, mişcarea musicală, ce se desfăşură în tóte ţările şi pe care ni-o va procura amicii noştri din streinătate ce-i avemŭ Corespondenţi-Colaboratori.

Ne vomŭ ocupa, cu multă atenţiune de progresele musicali, ce se desfăşură prin şcólele nóstre, cercetândŭ, cu deamăruntulu, causele cari au făcută,

Foaia de titlu a revistei *Doina*.

plăcută tuturor, căci prin ea se exprimă nobilele sentimente și marea aptitudine ce are Românul pentru muzică".

O ilustrare a atitudinii sale critice o servește un material publicat cu ocazia înființării la București a Societății wagneriene, punîndu-se în discuție dacă maestrul are nevoie de o propagandă atît de bine regizată în cadrul societății „...ori Wagner este mare prin el însuși și în cazul acesta nu are trebuință de cei mici, cari din momentul acesta sînt datori să-l asculte ; ori s-a popoțat în opinia publică prin mijloace de acele străine adevăratului geniu muzical și atunci cinstea ce i se face e nemeritată și probează slăbiciune" [12].

Inițiativa lui Stephănescu de afirmare a Operei Române găsește un ecou puternic în coloanele acestei reviste. Se emit teze de esență estetică, se face o largă informare muzicală internațională. Considerații asupra rolului unei reviste muzicale se pot citi și în articole cu altă destinație. Astfel, în *„Reflecțiuni asupra mișcării musicale la noi cu ocaziunea concertelor simfonice"* [13] se poate citi : „Rolul unui ziar în materie de gust public se mărginește numai în a lupta pentru a ajunge să înlesnească tuturor mijloacele de a putea să asculte, cu puține sacrificiuri, o muzică bună, o muzică care să vorbească sufletului..." Cu alte cuvinte, sarcina „Doinei" este de a contribui la dobîndirea vieții muzicale, prin articole critice, printr-o atentă îndrumare a gustului publicului meloman, conform ideii că „necesitățile omului stau în strînsă legătură cu gradul lui de cultură" [14].

Urmărind, filă de filă, numerele acestei reviste, dar și ale altora, se constată spectrul variat al tematicii abordate, multiplele aspecte care au intrat în orbita colaboratorilor, dorința fierbinte de a promova muzica bună în sens larg, și în sens restrîns, muzica românească.

Același imperativ l-a ghidat și pe Iacob Mureșianu, fondatorul primei reviste muzicale transilvănene, *„Musa română"*, apărută la Blaj [15]. Condițiile în care acționau românii transilvăneni erau cu totul deosebite de cele din alte provincii. Lupta pentru libertate națională polarizează toate activitățile intelectuale. Hotărîndu-se să tipărească o revistă muzicală în limba română, Iacob Mureșianu era conștient că trebuie să acționeze în condiții vitrege, datorate în primul rînd inexistenței unei ample vieți muzicale la Blaj, focarul culturii românești. În consecință, însuși profilul revistei va fi deturnat. „Musa română" nu va fi o publicație muzicologică, deși cuprinde articole și rubrici cu știri muzicale, ci o foaie muzicală de repertoriu, conținînd piese, compoziții, prelucrări de melodii populare sau miniaturi de salon destinate pianului, instrumentul cel mai răspîndit în casele intelectualilor români. Așadar, scopul

---

[12] *Societatea wagneriană.* În : „Doina", București, An. I, 1884, nr. 9, p. 2.

[13] „Doina", An. I, 1884, nr. 7, 4 martie, p. 2.

[14] „Doina", idem, p. 1.

[15] Anul I — 1 ianuarie — 31 decembrie 1882 ; An. II, 1 ian. — 31 dec. 1894 ; An III, 1 ian. — 1 sept. 1895 ; An. IV, 1 martie 1906 — 1 martie 1907. În anul IV al editării, I. Mureșianu rămîne redactor, iar director a ființat Dr. Eugen Solomon.

urmărit de Iacob Mureşianu a fost de a promova cultivarea muzicii în societatea românească, deoarece „muzica a devenit unul din cei mai puternici factori de civilizaţiune", de a răspîndi gustul pentru muzica naţională, ca în acest mod, conştiinţa românităţii să fie susţinută şi prin mijloace muzicale !

Iacob Mureşianu are marele merit că afirmă în 1888 interesul pentru muzica populară, subliniindu-i rolul în edificarea muzicii culte. „În popor deci trebuie să căutăm originea acestor nenumărate cîntece, doine, salturi şi hore, din popor trebuie ele culese, bine studiate după caracter şi datini, şi apoi prelucrate după regulele armoniei şi date publicităţii. Făcînd aceasta, de o parte nepreţuitul tezaur al muzicii noastre naţionale se va conserva pentru totdeauna şi astfel nu se va mai întîmpla ceea ce s-a întîmplat în timpurile trecute, ca o parte însemnată din acest tezaur să se piardă şi să dispară cu totul ; de altă parte, străinii vor putea să admire frumuseţea şi bogăţia acestui tezaur".

Extrem de important ni se pare faptul că în mod declarat se enunţă postulatul încurajării şi difuzării creaţiei autohtone, făcîndu-se propagandă culturii româneşti peste graniţă. „Vom publica tot felul de bucăţi... alcătuite din cîntecele populare pentru muzică în formă de : fantezii, capriciuri, rapsodii, concerte etc. ... Numai aşa se va putea răspîndi muzica noastră naţională, nu numai printre noi, ci chiar şi între streini, şi numai astfel se va manifestaa înaintea tuturora o notă caracteristică a individualităţii noastre naţionale" [16].

Un alt obiectiv urmărit de „Musa română", de asemenea enunţat în primul număr, este publicarea a „...cîteva coloane text de literatură muzicală (muzicologie, n.n.), cu scop de a excita interesul şi a da publicului laic indispensabile cunoştinţe despre muzică, de la care nu se sustrage nici un om cult, precum şi a-l pregăti pentru justa apreciere a muzicii în genere şi în special a muzicii române". Ţinta finală este astfel formulată : „...de a conlucra cu modestele ei puteri la edificiul măreţ al muzicii naţionale — la muzica clasică română — ca singurul scop la care trebuie să ţintească muzica noastră naţională" [17].

În aceste rînduri găsim pentru prima oară spusă cu claritate ideea de şcoală muzicală naţională — precizîndu-se că este vorba de „muzica clasică română". Cu alte cuvinte, în toate părţile româneşti se desfăşura aceeaşi mişcare muzicală unică, de înfiripare şi fondare a şcolii muzicale naţionale.

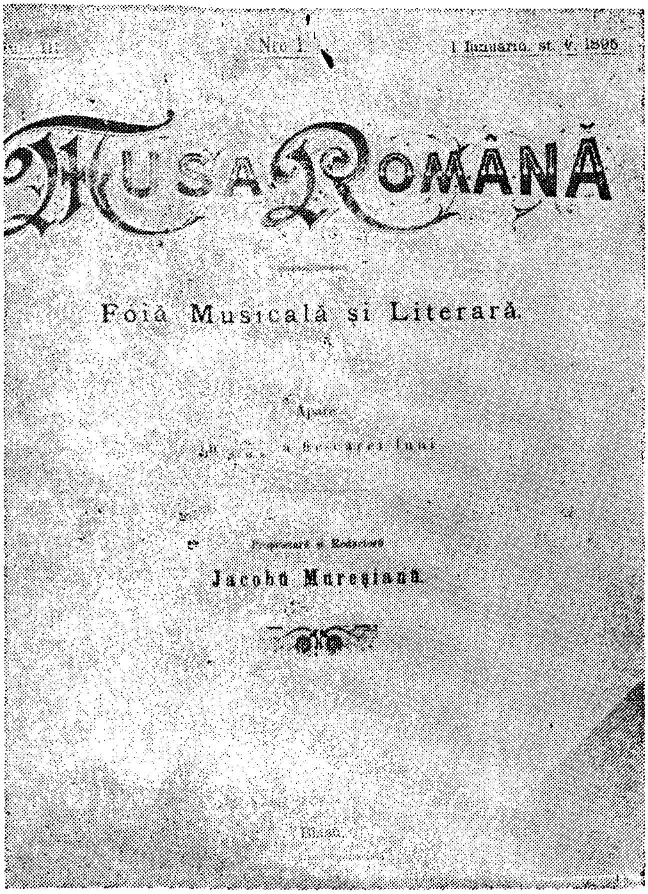
Programul „Musei române" era foarte limpede conceput, vizînd patru puncte : a) culegerea şi notarea melodiilor populare ; b) tipărirea şi impunerea creaţiei naţionale inspirată din folclor ; c) cultivarea muzicii bisericeşti şi d) includerea unor scrieri muzicologice scurte destinate educării cititorilor.

---

[16] [Mureşianu, Iacob]. *Precuvîntare.* În : *Musa română,* Blaj, An. I, 1888, nr. 1, p. 1 şi continuare la 16.

[17] [Mureşianu, Iacob]. *Precuvîntare,* op. cit., p. 16.

Greutățile cu care a avut de luptat Iacob Mureșianu au fost copleșitoare. În special cele politice și materiale. Astfel se explică convulsiile revistei, soldate cu apariții intermitente, cu mari perioade de tăcere: 1888, 1894—1895, 1906—1907, cuprinzînd o perioadă de aproape două



Musa Română publicată la Blaj de I. Mureșianu.

decenii. Formația compozitoricească a lui I. Mureșianu a predominat și determinat profilul „Musei române". Această foaie de tipărituri muzicale, și în subsidiar cu veleități muzicologice, a jucat un rol uriaș în sudarea forțelor creatoare muzicale transilvănene, imprimînd o orientare fermă către cultul muzicii naționale.

Cea mai impunătoare revistă muzicală românească din secolul trecut rămîne *„România musicală"*, atît ca nivel muzicologic, cît și ca existență, din 1 martie 1890 și pînă la 28 decembrie 1904. Meritul publicării acestei reviste artistice-literare revine în întregime directorului ei Constantin M.

Cordoneanu, reputat critic muzical, apoi şi redactorilor V. Grigorescu-Elvir, Iuliu P. Roşca, Ilie Demetrescu, Bosini Bazin şi Nicolae Ţinc.

Scopul suprem care a determinat apariţia revistei provine din nemulţumirea muzicienilor faţă de stadiul artei noastre sonore, din atitudinea protestatară a cărturarilor care nu puteau rămîne indiferenţi la ritmul lent al progreselor în sfera muzicală. Ideea insuficientelor progrese în acest domeniu va fi tot mai des vehiculată după anul 1880, ajungînd să fie imprimată pe efigia revistei în acel cuvînt *Către cetitori*: „Noi ceştia care am luat sarcina ca să arătăm în ce hal ne aflăm, atît moral cît şi intelectual cu arta muzicală, dăm la lumină primul număr din noul născut, cu numele de „România musicală", şi suntem hotărîţi a sprijini cît puterile ne va permite, această mult prigonită artă, şi a arăta cari sunt adevăratele cauze cari împiedecă la noi dezvoltarea artei muzicale" [18].

În cuvîntul introductiv nu se vorbeşte de muzica naţională. Problema stadiului dezvoltării preocupă în primul rînd pe autorii „României musicale", nesatisfăcuţi de dinamismul dezvoltării artei sonore la noi, alarmaţi de numeroasele cauze care frînează mersul acestei arte în societatea românească. Faptul că de la cuvinte înalte cu substrat patriotic general se ajunge la probleme de conţinut, de calitate şi nivel demonstrează din plin că ne găsim într-o fază superioară primelor începuturi. În fond, instituţiile noastre, conservatorul, Societatea filarmonică nu îşi socotesc anii de existenţă, ci deceniile, iar artiştii români încep să împînzească oraşele europene de tradiţie. Bucureştii, în special, apare organic integrat reţelei muzicale internaţionale, avînd schimburi numeroase de interpreţi. Dacă la acestea vom adăuga emanciparea publicului meloman, apariţia unei pleiade de compozitori autohtoni dornici să impună creaţia profesionistă originală, vom înţelege deîndată că nu se mai puteau tolera carenţele calitative existente în sfera muzicală. Adoptarea unei atitudini critice pledează de la sine pentru o maturizare a domeniului artistic. Viciile nu vor putea fi curmate dintr-odată. Dar începutul îl face în mod sistematic „România musicală", revistă bilunară, cu un număr de circa patru pagini şi mai ales cu o tematică extrem de cuprinzătoare şi variată, avînd articole bine scrise, dintre care nu puţine vor avea un îndrăzneţ caracter polemic, imprimat de C. M. Cordoneanu. Discuţiile vii, în contradictoriu, avînd ca obiect o anumită stare de lucruri ce nu mai poate fi acceptată, sau confruntările estetice purtate în problemele esenţiale ale modalităţii de realizare a climatului naţional — se întîlnesc destul de frecvent, impresionînd prin amprenta lor deschisă şi militantă.

Fire polemică, frămîntat de neajunsurile care zăgăzuiau avîntul muzicii româneşti, redactorul „României musicale" a manifestat o constantă idiosincrazie pentru aproape tot ce făcea şi se raporta la Eduard Wachmann. Decurge o puternică notă subiectivă în această direcţie, constanta cu care revin articolele ce-l vizau direct pe directorul con-

---

[18] [Cordoneanu, C. M.]. *Destinaţiunea muzicei, către cetitori.* În: „România musicală", Bucureşti, 1890, nr. 1, 1 martie.

servatorului și dirijorul Societății simfonice demonstrează că era vorba de o campanie conștientă de discreditare. Astăzi numeroasele articole cu destinația Ed. Wachmann, pe lîngă faptul că relevă aspectele negative ale vieții muzicale de atunci, generează o senzație de amărăciune, de oboseală și subiectivism, care nu intră în totalitate în zona meritorie a revistei.

Cu toate acestea, „România musicală“ a fost o revistă serioasă, de înalt nivel științific, oglindind multiple preocupări cu caracter teoretic.



No. 1. BUCURESCI 1 MARTIE 1890

România Musicală

Revistă Literară-Musicală

Apare de două ori pe lună. REDACȚIA: Strada Bradului, No. 31.

CĂTRE CETITORI

Sunt mai mulți ani, de când la noi în țară lipsesce un jurnal artistic-literar, și în special *musical*.

DESVOLTAREA MUSICEI

România musicală — prestigioasa revistă editată de C.M. Cordoneanu.

Ce altfel reprezintă studiile despre ideea muzicală, despre melodie, despre arta dirijorală, despre creația modernă, noțiunea de stil în muzică? Printre autorii revistei se află și nume prestigioase ca L. A. Bourgault-Ducoudray, scriind despre *Cîntarea bisericească orientală*. Prin diversitatea problemelor abordate colecția „României musicale" merită a fi citită ca o carte de specialitate, ca o lucrare de sine stătătoare, oferind motive de reflecții și reale învățăminte.

Dacă am alătura anii aparițiilor diverselor reviste, am obține o acoperire a perioadei prin periodice muzicale, fără însă a putea spune că se pot elimina discontinuitățile. Acestea dispar abia atunci cînd revistelor muzicale li se alătură activitatea critică (de cronică), din ziarele epocii. Coroborînd sursele și zonele de manifestare a publicisticii muzicale se demonstrează, fără drept de apel, existența unui front muzicologic, îndeosebi de critică, de amploare apreciabilă.

Înainte de a trece în revistă personalitățile mai importante care s-au îndeletnicit cu critica muzicală, simțim nevoia unor considerații generale asupra tematicii diverse abordate. Datorită multiplelor probleme, revistele au caracterul unor adevărate cronici muzicale. în sensul reflectării bogate a totalității cîmpului vast de aspecte specifice epocii. Cercul tematic, netinînd cont de o anumită revistă, ci în summum, se axează pe problemele actuale ale vieții muzicale, prin articole de îndrumare estetică, de organizare, de atitudine, de susținere a unor inițiative organizatorice; problemele învățămîntului muzical, manifestările curente ale formațiilor muzicale (opera italiană, opera română, concerte muzicale); cronici asupra unor creații autohtone; popularizarea figurilor marcante de muzicieni străini și, spre sfîrșitul perioadei noastre, și români; probleme teoretice, didactice (inclusiv tratate muzicale de peste hotare), ample informații muzicale din străinătate și din țară. De subliniat că viața muzicală din Transilvania deține primatul în această ordine de idei, „România musicală" avînd o rubrică permanentă intitulată *De peste Carpați*. În sfîrșit, în reviste se puteau citi diferite știri, informații, anunțuri. Nu am cuprins în tematica generală decît acele categorii ce s-au impus constant. Dar n-au lipsit rubrici dedicate succeselor cîntăreților români, cu ample extrase din presă despre interpretarea muzicală, nici articolele cu profil istoric ori materiale, consacrate mișcării de amatori, respectiv societăților și reuniunilor muzicale.

Deși nu au fundamentare teoretică, totuși în revistele muzicale găsim studii cu profil istoric asupra muzicii românești, cu profil bizantinologic, folcloristic și teoretic. Prin urmare, încercările de sistematizare a muzicologiei contemporane vor trebui să acorde în viitor spațiul cuvenit devenirilor din ultima parte a secolului trecut, și chiar anterior, extinzîndu-se perimetrul istoric al științei muzicale conform realității obiective.

Merită subliniat că problemele muzicii contemporane, căutările stilistice au fost în permanență în cîmpul vizual al revistelor. Fenomenul wagnerian, atît de prezent în conștiința societății epocii, avînd aderenți și detractori, a fost amplu reflectat, susținîndu-se sau nu estetica și dramaturgia sa. Se citează părerile unor muzicieni (Gounod) despre

„muzica viitorului", se efectuează ample descrieri ale lucrărilor maestrului de la Bayreuth, citîndu-se declarații de admirație sau injuriile profanatorilor, dîndu-se ample informații despre fenomenul wagnerian în totalitatea sa. Se tipăresc materiale despre „muzica modernă" și despre noile creații ale maeștrilor consacrați de peste hotare.

Muzicii românești i se acordă un loc de frunte, teatrul muzical fiind probabil favorizat, deducîndu-se cu ușurință că acest gen era cel mai îndrăgit. Numeroase cronici și articole de diferite profiluri se inserează cu regularitate pe alte teme de viață muzicală. Din păcate, problemele de compoziție românească sînt flori rare în revistele muzicale. Este adevărat că articole despre o anumită creație reprezentată se puteau citi. Dar aceste articole sînt de fapt relatări, impresii, observații pe marginea spectacolelor lirice oferite publicului. Se va insista îndeosebi asupra aspectelor ce decurg din complexitatea factorilor spectacolului muzical și în mai mică măsură se vor aborda componentele componistice. Prin urmare, analizele lucrărilor muzicale lipsesc sau ne apar astăzi modeste. De asemeni și studiile cu caracter generalizator asupra direcției mișcării noastre componistice. Este adevărat că în unele reviste („Lyra română", „Musa română") se tipăreau cu regularitate piese muzicale scurte (instrumentale și vocale, cu acompaniament de pian), datorate muzicienilor noștri, cu sau fără contingențe cu melosul folcloric. Piesele respective reprezentau compoziții cu o destinație imediată, integrîndu-se în domeniul muzicii de salon (de cameră) și lejer. Aceste compoziții (de cele mai multe ori pseudocompoziții) nu reprezentau lucrări de importanță. În consecință, preocupările revistelor pentru o creație utilitară au predominat.

Se naște întrebarea dacă sărăcăcioasa reflectare a problemelor de compoziție nu se explică în fond prin insignifiantele preocupări în această zonă. Dacă nu am cunoaște numele compozitorilor și mai ales numărul relativ însemnat de lucrări, am fi constrînși să acceptăm această ipoteză. Dar avînd în față panorama diversă și suficient de amplă a orizontului creației nu reușim decît să credem că a existat un slab interes pentru problema esențială a muzicii noastre, pentru creație. Aceasta se explică prin neîncrederea multor muzicieni, intelectuali și funcționari oficiali, în forțele creatoare autohtone. Decurge o atitudine de ignorare a tot ceea ce e original și plămădit la noi. Și în celelalte sectoare constatăm această rezervă, reticență, determinînd articole de reproș pentru că nu se acorda creditul necesar artiștilor români sau se prețuiau numai după ce dobîndeau succese răsunătoare în străinătate.

Numărul relativ restrîns de articole marcante asupra fenomenului de creație nu a avut darul să impulsioneze acest sector, să-l susțină și impună în cercurile artistice și melomane. Abia către sfîrșitul perioadei se produce o schimbare de optică, o dată cu apariția creației lui Musicescu, Dima, Caudella și apoi Enescu. De subliniat că articolele din revistele muzicale sînt minoritare față de articolele apărute în presa privitoare la compozițiile autohtone. Puține sînt de asemenea și articolele de direcționare a creației românești ce indicau calea de urmat, modalitatea obținerii expresiei naționale și, concomitent, universale.

PERSONALITĂȚILE CARE AU ILUSTRAT CRITICA MUZICALĂ

Reține atenția faptul că reprezentanții criticii muzicale au abordat aspectele esențiale ale muzicii românești. Pe acest ogor s-au manifestat personalitățile proeminente, reușind să fie originali și nu simpli compilatori. Măsura în care au știut să demonstreze profunzime, consecvență și perspicacitate a determinat gradul însemnătății respectivei personalități. Deși problemele de creație au fost trecute pe un plan secundar față de cele interpretative sau de altă natură, totuși, în rîndurile ce urmează, vom insista mai ales asupra acestora, pentru că sînt esențiale. Din această cauză, s-ar putea deturna echilibrul real existent în acea fază între diferitele compartimente tematice abordate. Cu toate acestea, vom accentua zone, nu pentru a le reliefa ostentativ, ci pentru că determină nemijlocit conceptul istoric, trasînd linia evolutivă a muzicii noastre.

N. FILIMON

Nicolae Filimon manifestă, după 1859, o preocupare tot mai susținută pentru muzica românească, deși nu-și dezice admirația pentru opera italiană. De unde înainte se delecta aproape exclusiv cu ariile operelor italiene, atît de zelos propagate, în ultimii ani ai vieții înțelege că producțiile muzicale importate, oricît de strălucite ar fi, nu pot înlocui la infinit creația și manifestările artistice autohtone.

Trei compozitori români au beneficiat de atenția lui N. Filimon : Al. Flechtenmacher, I. A. Wachmann și A. T. Zisso. Opiniile criticului referitoare la compozițiile acestora sînt cuprinse în cronicile de spectacol ale trupelor românești și, în cazul lui Zisso, ale operei italiene.

Pentru Alexandru Flechtenmacher, Filimon are cuvinte de admirație. „Muzica *Cîrlanilor* este compusă de domnul Flechtenmacher în stilul ce acesta a avut rara fericire a crea în România, în stilul cel simplu, dulce și plin de înalte aspirațiuni naționale, care are meritul de a merge drept la inima românului și a trezi în el simțămintele cele mai suave și mai plăcute." [19] Despre muzica *Coanei Chirița* are aceleași cuvinte entuziaste : „Muzica acestei piese este scrisă de domnul Alexandru Flechtenmacher, celebrul compozitor al orchestrei (muzicii, n.n.) *Babei Hîrca* și primul care a pus bazele muzicii române. Ea este grațioasă, sprintenă și ferită de pedantism, care o face să placă foarte mult poporului român" [20].

---

[19] Filimon, N. *Cîrlanii de C. Negruți.* In : „Țăranul român", București, 1, nr. 8, 1861, 31 decembrie ; *Opere,* vol. II, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 352.

[20] Filimon, N. *Cocoana Chirița în Iași.* In : „Țăranul român", București, 1, nr. 15, 1862, 18 februarie.

Flechtenmacher este considerat de Filimon drept fundatorul muzicii naționale, acel prim compozitor care a recurs în compoziții culte la tezaurul folcloric. Nu este deci de mirare de ce muzica sa, îndeosebi din *Baba Hîrca*, este dată drept exemplu de urmat pentru compozitorii ce vor să cultive genul dramatic și intenționează să fie folositori neamului, printr-o muzică impregnată de rezonanțe folclorice. Filimon nu ezită să-l opună pe Flechtenmacher lui Ion Wachmann în cronica la vodevilul *Prăpăstiele Bucureștilor*: „Românii au găsit în compatriotul lor Flechtenmacher compozitorul național care, simțind românește, poate și compune românește"[21]. Atitudinea nu este aceeași. Se modelează în funcție de compoziție. În general însă, I. A. Wachmann nu este apreciat pentru lucrările proprii decît atunci cînd recurge la metoda prelucrării motivelor folclorice, ca în vodevilul *Jianul*.

Obiectivitatea și franchețea lui N. Filimon rezultă cu limpezime din aprecierea muzicii lui Al. Zisso, autorul operei comice *Magdalena*, prevenind cititorul că „...vom fi foarte indulgenți în privința formelor artistice și prea esigenți în acea ce se numește inspirațiune, originalitate și estetică". Într-adevăr, analiza pe numere îi prilejuiește lui Filimon o serie de observații aspre care, în instanță supremă, demonstrează eșecul lucrării. Se emit condițiile reușitei unei opere : „Să caute dar a se servi în viitor de idei originale, ieșite din propria sa imaginațiune ; să studieze mai bine maniera de a trata vocile și instrumentele, să se inițieze de ajuns în arta poesiei și a psihologiei musicale, iar după aceea să se dea cu cea mai mare ardoare la cultura muzicei române, să caute elementele ei proprii, să le studieze cu profunditate, să scoață dintr-însele tot ce este oriental și în urmă să le dea o formă dramatică și estetică. Aceasta este calea ce trebuie să urmeze compozitorul nostru ; de va merge pe dînsa cu curagiu, se va ilustra, iar dacă va continua să scrie muzică streină de felul aceleia ce ne-a făcut să auzim, se va pierde negreșit în haosul cel nemărginit al mediocrităților muzicale"[22].

Aceste rînduri pot fi considerate ca un program estetic, în dezvoltarea muzicii românești. Pentru întîia oară se arată hotărît calea muzicii românești și pericolul ce-l reprezintă mania imitațiilor și străinismului. Deosebit de prețioase sînt indicațiile referitoare la măiestria componistică, originalitatea ideilor muzicale și elementele proprii muzicii române. Nu e lipsită de fundament nici ideea eliminării inflexiunilor orientale, în perioada în care muzica noastră se afla în plină ofensivă pentru debarasarea de tot ceea ce era neintegrat și forțat. Cuvintele acestea, făcute pe un ton răspicat, se găsesc în contextul unei fraze care denotă căldura și atenția criticului pentru ca Al. Zisso să nu se demobilizeze. „Observațiunile sunt aspre în adevăr, dar compozitorul nostru nu trebuie să se descurajeze. Să-și aducă aminte că celebrii Meyerbeer, Donizetti

---

[21] Filimon, N. *Prăpăstiele Bucureștilor.* În : „Țăranul român", București, 1, nr. 1, 1861, 12 noiembrie ; *Opere,* vol. II, op. cit., p. 337—338.

[22] Filimon, N. *Magdalena.* În : „Independința", București, An. 31, 1861, nr. 16, 17 aprilie ; *Opere,* vol. II, op. cit., p. 252—259.

şi Bellini au debutat cu opere mai tot de valoarea *Magdalenei*. Să nu uite însă că aceşti artişti, în loc să piarză curagiul sau să se zburlească în contra criticei, au văzut ce le lipsea, şi prin studii severe, ajutate de meditaţiuni profunde asupra artei muzicale, s-au pus în stare a da repertoriului liric acele splendide capete d-operă ce le aplaudăm cu atîta entuziasm" [23].

Anumite principii estetice, N. Filimon le reia sub formă variaţională în alte articole, completîndu-le, aducîndu-le noi valenţe. În articolele scrise în 1860—1861 combate străinismul muzicii vodevilurilor, ca din 1862, alături de influenţele apusene, să combată şi mania apelării la melodiile lăutăreşti, considerîndu-le la fel de lipsite de pregnanţa specificului naţional. Poziţia aceasta, argumentată în cronica vodevilului *Tunsul haiducul* [24], este categorică şi, desigur, ca orice aserţiune estetică fermă şi neconciliatoare, se dovedeşte rigidă şi unilaterală. Vom reproduce citatul, deşi are o dimensiune apreciabilă, deoarece conţine o idee vehiculată şi de alţi muzicieni, originea putînd fi găsită în tezele lui Liszt asupra muzicii maghiare, asupra esenţei ţigăneşti a folclorului. Este drept că N. Filimon nu atribuie muzica lăutărească românească ţiganilor, ci se referă la acea capacitate de preluare, contaminare, ce este proprie acestei clase de muzicanţi, pe care îi acuză în mod direct de cosmopolitism, termen oricum impropriu şi aspru.

„Venind acum la aprecierea muzicei — scrie N. Filimon despre *Tunsul Haiducul* — arătăm că deşi în afiş se zice că este naţională, în realitate însă o mare parte dintr-însa este lăutărească şi cînd zicem lăutărească, înţelegem cosmopolită. Lăutarul nostru este o fiinţă foarte ciudată : el emigrează în Turcia şi, împlîndu-şi acolo capul de muzică orientală, începe a turna la hori româneşti, învaţă din memorie polci, valsuri şi melodii de operă şi sub impresiunea lor trînteşte la doine, pe care le numeşte iară româneşti ; dar dacă cineva şi-ar da osteneala să facă anatomia muzicală acestor compoziţiuni, desigur că le-ar găsi formate din idei orientale şi europene, plus strofa ţigănească ieşită din propria imaginaţiune a lăutarului, pe care s-ar îndoi de multe ori a o numi românească.

Noi am făcut experienţe de felul acesta şi ne-am convins că, spre a putea să avem o muzică naţională caracteristică, cată *să studiem cu multă atenţiune muzica ţăranului român din toate părţile locuite de români* şi pe a naţiunilor puse în contact cu noi, să facem esploraţiune în Italia, Ispania şi Francia meridională şi apoi din analogia ce vom găsi între aceste diferite elemente muzicale să stabilim adevăratul caracter al muzicii noastre." [25] Rîndurile citate conţin multiple probleme. Contestă originalitatea naţională a melodiilor vodevilului, deoarece înseşi ariile lăutăreşti folosite (probabil de M. Millo) sînt impure prin mime-

---

[23] Filimon, N. *Magdalena*. Op. cit., p. 258.

[24] Idem, p. 258—259.

[25] Filimon, N. *Tunsul Haiducul*. În : „Ţăranul român", Bucureştiè 1. nr. 9. 1862, 7 ianuarie ; *Opere*, vol. II, op. cit., p. 356.

tismul creator al acestor muzicanți. Desigur, în parte observațiile sînt adevărate, numai că, în pofida receptivității pronunțate a lăutarului, caracterul muzicii și însuși repertoriul cultivat rămîne românesc. Cu atît mai mult cu cît acest fenomen se petrece în deceniul al șaptelea al veacului trecut. Exagerarea lui Filimon, denunțarea prea categorică a întregului repertoriu apare evident. De la constatările particulare ce puteau fi autentice și pînă la generalizări globale este o distanță mare. Filimon are dreptate numai în cazul cînd recurge la metoda susținerii aserțiunii prin metoda exagerării conștiente. Fără să accentueze în formulare, N. Filimon ajunge să deosebeassă muzica lăutărească și țărănească. Prima categorie aparținînd artei profesioniste orășenești și a doua, artei sătești, apocrife. În schimb, concluziile la care ajunge în paragraful următor au valoare profetică, indicînd cu o perspicacitate uimitoare calea originalității : muzica țărănească.

Prin această viziune îl precede cu aproximativ trei decenii pe G. Musicescu — descoperitorul sub formă teoretică al melosului țărănesc ca sursă de creație, el însuși un pionier vizionar. Nu putem afirma dacă Musicescu a cunoscut sfatul lui Filimon. Bănuim că nu. Calea muzicii țărănești va fi receptată și abordată de un mănunchi de creatori fără ca prin aceasta să se abandoneze inspirația din zona folclorului orășenesc, așa cum se mai afirmă în unele studii muzicologice, deoarece o linie odată trasată se poate șterge cu anevoie. Muzica românească în privința izvorului popular de inspirație evoluează prin acumulare, prin alăturarea mai multor linii ce se desfășoară paralel.

Preluînd probabil ideile lui Al. Odobescu din *Cîntecele poporane în raport cu țara, istoria și datinile românilor*, N. Filimon enunță o metodă teoretică de cercetare a folclorului, de o asemenea forță vizionară, încît nici pînă în zilele noastre nu a fost abordată, necum transpusă în practică. Este vorba de metoda folclorului comparat, în scopul eliminării elementelor eterogene, la obținerea fațetei autentice a filonului original. Comparația trebuie, în concepția sa, să urmărească trei surse : muzica popoarelor limitrofe, muzica națiunilor latine și un element extrem de important, muzica românilor de pretutindeni. Deci nu numai românii din Muntenia, Moldova și Transilvania. Apoi, recomandă aprofundarea stilistică a muzicii țăranilor români, indiferent de teritoriul și ocupația în care se află.

Același cerc de idei, într-o perspectivă istorică, îl întîlnim în articolul din 1864, *Lăutarii și compozițiunile lor*, încercînd chiar să atribuie o funcție creatoare cultă acestor muzicanți populari. Sesizează și neconcordanța dintre melodiile folclorice și armonizarea lor, sugerînd găsirea unor moduri proprii. Natural, se pot descoperi în scrierile lui N. Filimon suficiente inadvertențe, afirmații privitoare la muzica noastră care, cel puțin, ridică semne de întrebare. Ar fi suficient să ne referim la defectele arătate de Filimon în cronica la *Iudita și Olofern*, moștenite de la muzica orientală. Cel mai proeminent ar fi, după critic, defectul alterării „modurilor maggiore și minore“.

Nicolae Filimon a acordat în continuare o mare atenție trupelor italiene, cronicile din „Țăranul român“, „Independința“, „Buciumul“,

„Dîmbovița“ scot în evidență meritele și deficiențele spectacolelor. Adeseori formulează considerații critice și organizatorice asupra administrării teatrului italian, ca și propuneri de repertoriu sau de natură artistică propriu-zisă. Cronicile, viu scrise, poartă amprenta pasiunii și permit observarea fenomenului liric în desfășurarea sa de epocă. Din păcate, Filimon n-a fost prea original în prezentarea unor opere italiene, ochiul său a zăbovit prea insistent asupra cronicilor din „La revue des deux mondes“, ca în cazul cronicii asupra operei *Bal mascat* de Verdi, unde V. Cosma a observat cu ușurință transparența paralelismelor [26].

Într-o serie de articole, N. Filimon operează cu procedee istorice, atît asupra muzicii apusene, cît și a celei românești. Pentru prima oară se pune, fie și tangențial, problema modului cum va trebui întocmită viitoarea istorie a muzicii românești. Căile elaborării recomandate în menționatul articol despre muzica lăutarilor sînt identice cu cele ale dobîndirii fizionomiei naționale : muzica țăranilor din toate părțile locuite de români, muzica popoarelor învecinate și a satelor „dimprejurul Romei și din Spania“. Deci variațiunea enunțată anterior este evidentă. N. Filimon lansează ideea întocmirii istoriei muzicii, sub acest aspect fiind același precursor, dar ajunge la ea printr-o idee ce denotă o insuficientă stăpînire a informațiilor privitoare la trecutul muzical. „Dacă cultorii (cultivatorii, n.n.) muzicii noastre ar fi cunoscut sistema de notație muzicală, negreșit că s-ar fi conservat cîntece din diferite timpuri, pe care comparîndu-le cu cele din timpul nostru, am fi putut cunoaște cu multă înlesnire elementele muzicii naționale, și pe cele străine introduse prin imitațiune ; ajunși apoi la acest rezultat am fi făcut cu muzica ceea ce facem cu limba, și am fi reușit a ne forma o muzică a noastră națională“ [27]. Evident, criticul se referă la lipsa cîntecelor populare notate în vremurile de demult și recunoaștem că are dreptate. Numai că iarăși se generalizează, de unde ar putea rezulta că nu am avut cunoscători ai notației muzicale. Inexact. Manuscrisele religioase păstrate o demonstrează din plin. Firește, manuscrisele bizantine, psaltice, cu notația lor specifică, avînd ea însăși o istorie proprie. Or, atunci cînd se vor descifra și transcrie aceste nevalorificate comori se va dovedi că teritoriul României nu a fost o terra incognita sub aspect muzical. În plus, în Transilvania se păstrează manuscrise începînd cu secolul al XIV-lea, în notație apuseană, care iarăși oferă un larg cîmp investigațiilor. N. Filimon, plasîndu-se pe poziția muzicianului de formație nouă, guidonică, privește trecutul prin această prismă, ajungînd la concluzii ce nu sînt decît parțial valabile. Chiar dacă am admite că nu am avea nici o transcriere de melodii populare (deși în realitate cunoaștem melodii prin diferite documente medievale, Căianu, Sulzer etc.), varietatea și structura cu totul originală a folclorului nostru

---

[26] Cosma, Viorel. *Nicolae Filimon, critic muzical și folclorist.* București, Edit. muzicală, 1966, p. 83.

[27] Filimon, N. *Lăutarii și compozițiunile lor.* În : „Buciumul“, București, 2, 1864, nr. 311, 3 decembrie.

oferă suficiente particularități care să înlesnească receptarea acelor trăsături care-i aparțin în exclusivitate, pentru a se putea deduce componentele inalterabile ale muzicii românești.

Referiri asupra muzicii de epocă se pot citi și în alte scrieri, inclusiv în *Ciocoii vechi și noi,* unde descrie aspecte ale vieții muzicale de la începutul veacului trecut în capitolele : *Muzica și coregrafia în timpul lui Caragea* și *Italiana în Algir.* Prin articolele referitoare la muzica românească din ultimii ani ai vieții (N. Filimon moare la 19 martie 1865), înfocatul propovăduitor al operei italiene a fost și susținător al mișcării muzicale naționale. În acest fel, în pofida unor idei împrumutate, are meritul de a fi militat pentru o originală expresie, pentru o fizionomie sonoră autentic românească, situîndu-se în primele rînduri ale intelectualilor angajați în făurirea școlii muzicale naționale. Care au fost aceștia ? I. G. Valentineanu, Constanța Dunca, Pantazi Ghica, Ulysse de Marsillac, Mihail Văcărescu (Claymoor), E. Winterhalder, H. Basiliu, G. I. Mugur, A. T. Zisso, P. Stîrcescu, Stelian Petrescu, Gr. Ventura, Ilie Demetrescu, Th. Avr. Aguletti, Oscar Pursch, S. Kossinsky, M. Cohen-Lînariu, Stan Golestan, Mihail Mărgăritescu și alții, alături de autorii ascunși în pseudonime ca Cellini, Domisoldo, Spico, Don Remi, Delta, Xerxes, Amebi, Refa, Solo, Ghiocel, Sigismund, Schertzo etc. semnează cronici și articole muzicale.

Există însă o altă categorie de critici muzicali ce abordează probleme mai generale, cu caracter istoric sau folcloric, de muzică românească, cum ar fi G. Misail, T. Ionescu, Titus Cerne.

CONSTANȚA DUNCA

Critica muzicală se întîlnește atît în cotidiene, cît și în revistele săptămînale de cultură. Acestea sînt cele două canale prin care se afirmă condeie literaturizante ca apoi, într-un stadiu mai avansat, să se impună al treilea canal, probabil principalul, găzduit în coloanele revistelor muzicale și vehiculată de muzicieni. Regula stabilită nu se respectă cu strictețe. În ziare pot semna muzicieni, iar în revistele de specialitate publică și diletanți.

Constanța Dunca (Camille d'Alles, 1843—1910 ?) [28] nu era străină de muzică deoarece studiase pianul cu Neslern. Nu știm cît de departe a înaintat cu lecțiile, dar se poate presupune că a rămas cu o nemărginită dragoste pentru muzică, avînd o anumită cultură. Animată de flacăra mistuitoare a Thaliei, simte nevoia să-și împărtășească impresiile și cunoștințele muzicale cititorilor revistei de litere, științe, arte, pedagogie, industrie „Amicul familiei", pe care o editează la 15 martie 1863. Deși revista nu avea profil muzical redactoarea inserează aproape în

---

[28] Cosma, Viorel. *Bibliografia periodicelor muzicale românești.* În : *Studii de muzicologie.* București, Uniunea compozitorilor, 1957—1958, nr. 5—8.

fiecare număr şi cîte un articol despre muzică, mai ales profiluri biografice : Beethoven, Mozart, Weber, Puşkin — Mozart şi Salieri, N. Filimon, I. A. Wachmann, Meyerbeer (necrolog), Barbu Lăutarul. Se puteau citi şi relatări despre viaţa muzicală pariziană, cronici la spectacole teatrale, operele italiene şi concerte datorate lui Flechtenmacher, L. Wiest şi Ed. Wachmann, Ialomiţeanu (Michele Urio), Voinescu. Abordează şi probleme de învăţămînt. Susţine încercările compozitoarelor Elena Boteanu şi Maria Duport [29]. Ca supliment, tipăreşte şi piesa muzicală *Surpriza* pentru pian de F. S. Neslern.

Principala calitate a Constanţei Dunca rămîne popularizarea muzicii în pagini nepretenţioase, avînd o încărcătură literară. Nu lipsesc naivităţile şi limitele de tipul celei întîlnită în portretul lui Mozart încheiat astfel : „În adevăr, poate oare geniul muzicei merge mai departe de cît Mozart ?" [30] Această interogaţie se face după patru ani de la terminarea operei *Tristan şi Isolda*. Probabil Constanţa Dunca se integrează susţinătorilor totali ai lui Mozart, de tipul criticului rus A. Ulîbişev.

Se interesa şi de datinile folclorice, după cum se poate vedea în *Joia moşilor (jocul căluşarilor)* [31]. După încetarea apariţiei revistei „Amicul familiei", C. Dunca va colabora la „Românul".

PANTAZI GHICA

Iată un critic muzical necritic şi nemuzical. Paradoxul afirmaţiei constă în aceea că P. Ghica (1829—1882) a scris despre muzică, a semnat cronici şi diverse materiale, dar într-un stil eminamente literar, pe alocuri eseistic, fără profunzime şi densitate critică. A publicat în diverse ziare în deceniul al şaptelea şi al optulea, pledoarii însufleţite de nimbul patriotic în favoarea muzicii româneşti, pe care o iubea cu ardoare şi o susţinea. Acesta este meritul său, şi datorită pasiunii şi zelului i se cuvine recunoştinţă. Iată şi cîteva materiale semnificative : *Cîteva cuvinte asupra teatrului român* [32] — printre altele M. Millo este apostrofat deoarece cultivă în repertoriul său piese cu cîntece „sforăitoare şi proaste". O vibrantă susţinere a muzicii româneşti o realizează în *Cugetări literare* [33], combătînd cu vehemenţă îndoiala unora că românii nu posedă muzica lor. „...A spune unui popor — tu nu ai muzică — este a-i zice : — tu nu ai naţionalitate". Într-un alt număr laudă muzica populară românească, deoarece vitalitatea şi originalita-

---

[29] Dunca, Constanţa. *Curierul Bucureştilor.* În : „Amicul familiei", Bucureşti, An. I, 1863, nr. 15—16, p. 182 ; idem, An. II, 1864, nr. 3, p. 350.

[30] „Amicul familiei", Bucureşti, An. I, 1863, nr. 12, p. 138.

[31] „Amicul familiei", Bucureşti, An. II, 1864, nr. 7—8, p. 407—410.

[32] „Actualitatea", Bucureşti, 1865, 19 septembrie, p. 4.

[33] Ghica, P. *Partea literară, Cugetări literare.* În : „Opiniunea constituţională", Bucureşti, An. I, 1869, nr. 21, 6 iulie.

tea sa îi imprimă o notă aparte [34]. O altă modalitate de propagandă a muzicii românești o concretizează în „Revista Contimporanul“ unde, sub forma unor amintiri din vremea studenției la Paris, evocă o discuție purtată cu Auber, Halévy, Al. Dumas-tatăl despre poporul român, muzica și legendele sale. Desigur, totul pare o ficțiune, dar P. Ghica invocă niște realități, ca bunăoară ariile românești publicate de H. Ehrlich, despre care compozitorii francezi ar fi avut cuvinte de prețuire, ca și observații critice asupra impurității stilistice. Rămîne nobila intenție de a plasa muzică românească în sfera de interes artistic europeană [35].

P. Ghica a fost un susținător al muzicii românești, deplîngînd inexistența operei române, ca instituție și creație, într-o vreme cînd germanii, francezii, cehii și ungurii aveau opere naționale [36]. Prin asemenea pledoarii, scrise într-o formă extrem de accesibilă, presărate cu accente patetice ori descrieri lirice, P. Ghica și-a adus aportul la instaurarea climatului favorabil muzicii românești.

G. MISAIL

Încă din primul număr al revistei „Lyra română“ G. Misail (1835—1906) se impune prin studiul cu modesta denumire : *Cîteva idei asupra muzicei naționale* [37], de fapt o introducere la o suită de studii (unsprezece) cu titlul revizuit : *Muzica națională la români* [38]. Deși amator de muzică, așa cum însuși o mărturisește, G. Misail denotă o solidă cultură pe care o valorifică, invocînd teoriile antice și contemporane asupra termenului muzical, ca apoi să se refere la muzica noastră, arătînd că nu împărtășește opinia acelora care nu recunosc existența unei muzici naționale românești. După el, „Muzica română, ca și poezia română, este o elocintă oglindă a istoriei naționale“ [39].

După ce indică melosul popular ca sursă de inspirație pentru creatori, G. Misail se întreabă : „Cînd oare fi-va explorată după merit această mină fecundă ? [40]. Susține teza originalității prin impresiile unor muzicieni și literați străini, care au venit în contact cu folclorul

---

[34] „Opiniunea constituțională“, București, An. I, 1869, nr. 3, p. 11.

[35] Ghica, Pantazi. *Convorbiri.* În : „Revista Contimporanul“, București, 1874, nr. 4, p. 324—342.

[36] Ghica, P. *Chronica Bucureștilor.* În : „Telegraphul“, București, 1874, nr. 795, p. 2—3.

[37] Prima oară acest studiu a fost publicat în „Columna lui Traian“, București, 1870, nr. 56—61 ; se republică în „Lyra română“, București, 1879, nr. 1, cu titlul *Cîteva idei despre muzica națională* și apoi *Muzica națională la Români,* 1879, nr. 2—12.

[38] Datele vieții ne-au fost comunicate de Viorel Cosma.

[39] Misail, G. *Muzica națională la Români,* op. cit., 1880, nr. 5, p. 35.

[40] Idem, ibidem.

lăutăresc. G. Misail purcede la o incursiune literaturizantă în domeniul genurilor folclorice, pentru ca în cele din urmă să reia o idee deja enunțată, și anume, necesitatea cultivării muzicii populare: „Dacă Românii vor ști a face cunoscută muzica lor artiștilor și amatorilor competenți, dacă Românii vor ști cultiva acest dar ceresc, ariile noastre vor ocupa unul din cele întîi locuri printre ariile naționale ale altor popoare“ [41].

Sfera problemelor tratate de Misail va fi aceeași și în articolele *Fluierul și rolul ce joacă în muzica națională a Românilor* [42], *Formarea doinei* [43], *Doina e cîntarea României* [44] și *Ariile de la munți și cîmpii* [45] (interesant că abordează tangențial între altele și filiația doinei comparativ cu cea lituaniană, pedalînd pe originalitatea muzicii noastre), mai ales în *Simțibilitatea muzicală a poporului român* [46]. Două aspecte reținem din rîndurile sale: admirația pentru sensibilitatea muzicală a poporului nostru, combătînd teorii privitoare la caracterul „moleșit“ și „primitiv“, adică necultivat, și denunțarea atitudinii de înstrăinare tot mai vizibilă în comportarea unor tineri față de glia străbună, conchizînd că civilizația a „intrat în zodia racului“.

Același ton polemic împotriva piedicilor interne care frînează progresul muzicii noastre îl descifrăm și în seria de articole *Muzica și înrîurirea ei asupra civilizațiunii* [47]. Printre paginile literaturizante, cu iz sentimental, se strecoară aforisme, fraze cu adevăruri estetice eterne, specifice momentului istoric. Misail vorbește despre Orfeu, despre imnele sale aduse din Tracia în Grecia. Nemulțumirea domină ultimele rînduri, din care transpare ideea că nu știm să ne valorificăm zăcămintele prețioase ce le posedăm, complicîndu-ne și rămînînd tributari străinilor, deși sîntem un popor înzestrat pentru muzică.

Prețioase idei asupra muzicii ni se dezvăluie și în studiul *Frăția dintre muzică și poezie* [48], unde, pornind de la întrebarea: „Pentru ce oare compozitorii români nu s-ar inspira din aceeași sorginte, de unde s-a insuflat V. Alecsandri și cei ce l-au urmat?“ [49] — încearcă să traseze drumul istoric al legăturii creatorilor cu melosul popular, referindu-se la Herfner și Ruzitschi. Emite și idei cu caracter patriotic și estetic, cu o rază de acțiune nelimitată, care nu au putut să nu influențeze orientarea compozitorilor: „Un adevărat artist în muzica națională, ca

---

[41] Misail, G., op. cit. In: „Lyra română“, București, 1880, nr. 12, 29 februarie, p. 94.

[42] „Lyra română“, București, 1880, nr. 17, p. 129.

[43] „Lyra română“, București, 1880, nr. 31.

[44] „Lyra română“, București, 1880, nr. 32—39.

[45] „Lyra română“, București, 1880, nr. 25—30.

[46] „Lyra română“, București, 1880, nr. 18.

[47] „Lyra română“, București, 1880, nr. 20—22.

[48] „Lyra română“, București, 1880, nr. 23—24.

[49] Misail, G. *Frăția dintre muzică și poezie*. In: „Lyra română“, București, nr. 23, 1880, 25 mai, pag. 177.

și un adevărat poet național, trebuie să fie pictor și poet despre ideile țării. El va trebui să vorbească sufletului prin melodii delicioase, cugetărei, prin espresiunea unei adevărate muzici ; spiritului, prin o formă elegantă și grațioasă, patriotismului, prinzînd și reprezentînd adevăratul caracter național. Aceasta-i calea ce interesele culturale o prescriu viitorului nostru virtuos“ [50].

Din păcate nu deținem cunoștințe despre activitatea pe tărîm muzical a lui G. Misail după încetarea apariției revistei la care colaborase, într-un mod atît de rodnic, în pofida scuzelor sale că era un simplu diletant. Cunoaștem doar că mai publică *Datinile, obiceiurile și tradițiile poporului român,* apărut în „Columna lui Traian“, la care mai colaborează Gr. Tocilescu, G. Dem. Teodorescu și S. Fl. Marian.

G. Misail a fost un om de gust, iubitor de muzică și patriot. A dorit o creație națională desprinsă din trunchiul viguros al artei populare. A crezut în idealul său, în viitorul activității componistice și, fără șovăire, și-a pus talentul și condeiul în acest scop. Iată de ce se cuvine scos din anonimat, din umbra tăcerii și repus în drepturile sale, în mod obiectiv, științific. În acest fel se reînvie tabloul existent în sectorul criticii muzicale din a doua parte a secolului trecut, un tablou viu, variat și bogat în personalități. Totodată, se restabilește unitatea drumului muzicologic care, în mod cu totul eronat era localizat la numele lui Nicolae Filimon, după care se crease impresia falsă a unui vid, imaginea denaturată a unui cîmp pustiu, lipsit de viață. Or, pulsul activității muzicale bate susținut după perioada lui N. Filimon, înscriind un curs ascendent cu diversificări, tendințe și individualități ce au darul să suscite un nebănuit interes.

T. IONESCU

La aceeași revistă cu G. Misail colaborează un alt pionier al istoriei muzicii noastre : T. Ionescu (? — 1894) [51]. Materializarea o reprezintă studiul amplu intitulat *Cultura muzicei în Țara noastră* [52]. Autorul, după ce arată necesitatea întocmirii unei priviri sintetice a drumului parcurs, pentru a vedea ce se cuvine corijat și conservat, abordează muzica religioasă, făcînd o încercare de periodizare în această ramură : „de la colonizare și pînă la finele dominației fanariote“ ; „de la finitul dominațiunei fanariote și pînă în anul 1861“ și „de la 1861 și pînă în zilele noastre“, adică pînă în 1880. De remarcat că momentele de hotar în periodizarea sa au susținere în evenimentele importante ale istoriei patriei, colonizare, sfîrșitul epocii fanariote și începutul domniei lui Cuza. T. Ionescu mai publică și capitolul *Muzica populară,* avînd

[50] Idem, pag. 178.

[51] Anul morții l-am aflat de la V. Cosma.

[52] „Lyra română“, București, 1880, p. I. *Muzica bisericească,* nr. 22—27 ; p. II. *Muzica populară,* nr. 34—38.

subpunctele : originea ei, caracterul, autorii (sic), vechii lăutari, bacii și păstorii, culegerile. Și în acest caz se observă același spirit sever, logic în succesiunea problemelor, urmărindu-se linia evolutivă a respectivului fenomen, astfel încît să se cuprindă principalele aspecte ale sferei tratate. Reiese că T. Ionescu intenționa să scrie un capitol și despre muzica dramatică, pe care însă nu l-a mai publicat.

T. Ionescu nu este un muzicolog-îndrumător ca N. Filimon sau G. Misail, nu trasează linii directoare. Preocupările sale se îndreaptă spre trecut, spre indicarea obiectivă, în concordanță cu drumul parcurs. Din acest punct de vedere studiile sale sînt instructive, conțin referiri la numeroase evenimente și personalități. Capitolul consacrat muzicii religioase este în fond un istoric al acestui domeniu, punctînd cu scrupulozitatea omului de știință fenomenele caracteristice unei perioade. Găsim cuvinte viabile despre activitatea muzicienilor — psalți, Macarie, A. Pann, I. Cartu, precum și bogate relatări despre lucrările lor, despre creația acestui domeniu aparținînd lui Flechtenmacher, Podoleanu, Suceveanu, Musicescu. Așadar, nu se evită analiza — fie și globală — a creației muzicale, ilustrînd acțiunea de dezorientalizare, al cărui adept se pare că este și T. Ionescu. Cît privește muzica populară, articolele apar mai puțin concludente, nereușind să surprindă decît o restrînsă zonă din problemele genului. În orice caz, ideile fundamentale privitoare la geneza muzicii noastre populare, originalitate, varietate, conțin elemente viabile. Afirmă, fără să demonstreze, că muzica noastră se naște odată cu formarea națiunii, că muzica românească sau mai bine zis muzica populară are o vechime „tot așa de mare ca și românul“ [53]. Nu e lipsită de interes nici aprecierea asupra caracterului melodiilor populare, condiționîndu-l de împrejurările istorice. „Aceste toate nenorociri, cari au durat optsprezece secole, au influențat asupra lui și au imprimat inimei sale un caracter melancolic și trist. Din această cauză și muzica sa națională a îmbrăcat haina tristeței și a amărăciunei. Dacă e tristă muzica noastră, nu este însă moleșită. Căci din toate ariile naționale reiese speranța ce o are românul că va veni ziua cînd răfuiala se va face... Acesta este caracterul ariilor noastre naționale.

Ei nu au fost niște muzicanți, cari să lucreze după regulile muzicale, ci au lucrat după cum le-a dictat inima lor“ [54].

Lăsînd la o parte faptul că nu dezvoltă ideile, totuși vom remarca o doză de adevăr, sesizarea trăsăturilor esențiale ale muzicii noastre. De la „haina tristeței“ muzicii populare și pînă la acea „suavă melancolie“, despre care va vorbi Enescu, nu este o diferență mare. T. Ionescu se referă la genurile muzicii populare, la transcrierile de melodii efectuate în secolul al XIX-lea, subliniind că toți culegătorii, în afară de Al. Berdescu și T. Burada, „dar nici aceștia în totul“, au greșit, intervenind cu modificările crezute necesare în configurația melodiilor. „Lu-

---

[53] Ionescu, T. *Cultura muzicei în țara noastră.* În : „Lyra română“, București, 1880, nr. 34, 30 august, pag. 265.

[54] Ionescu, T. art. citat, „Lyra română“, 1880, nr. 35, 7 septembrie, pag. 277.

crările lor se pot compara cu reparațiunea ce s-ar face unui castel din evul mediu, dîndu-i-se forme arhitectonice din timpul nostru“ [55].

Cu totul de alt profil este suita de articole *Corurile bisericești din capitală* [56], în care se trece în revistă, cu un spirit critic ascuțit, starea și nivelul interpretării corale a formațiilor religioase subvenționate de stat. Deplînge decăderea din anii 1880, intervenită după moartea lui Ion Cartu, reliefînd și unele interpretări izbutite. T. Ionescu sugerează soluții concrete ce se cer luate pentru ca progresele să fie adecvate cerințelor. Profilul istoric se înlocuieşte aici cu cronica efectivă, cu observațiile de ansamblu asupra muzicii corale, avînd și cuvinte la adresa interpretării compozițiilor originale, ce, potrivit opiniei sale, sînt denaturate, trunchiate, fapt considerat intolerabil.

T. Ionescu o singură dată se ocupă în numerele „Lyrei române“ de creația dramatică, în cronica muzicală asupra piesei *Căpitanul negru* de G. Stephănescu. Pe lîngă referirile la muzică cere compozitorului, care și-a demonstrat talentul „...să lucreze... o operetă... căci cu aceasta se va îmbogăți repertoriul național și se va pregăti calea pentru a putea și noi ajunge să avem o operă națională“ [57].

Semnează și cîteva cronici la o reprezentație de beneficiu a lui G. Moceanu, care a executat dansuri naționale și s-au prezentat fragmente din *Bună seara vecine* [58], apoi la concertele surorilor Wanda și Jadwiga Bulevski [59], la reprezentația Aristizzei Romanescu și Agathei Bîrsescu, unde L. Wiest a concertat“ [60]. În același plan, pentru propășirea muzicii noastre se înscrie și entuziasmul său atunci cînd salută deschiderea școlii de operetă la Iași [61].

Putem desprinde două idei generale asupra criticii muzicale. Mai întîi, folosirea noțiunii de „muzică națională“, care nu este o invenție a noastră, ci o formulă frecventă de epocă, prin care se are în vedere muzica românească. Prin urmare, ideea de muzică națională, implicit de școală națională, care să preia în formele adecvate componentele muzicii populare, nu este ceva atribuit posterior, de către muzicologie. În al doilea rînd, preocupările științifice asupra muzicii, ca obiect de cercetare, sînt curente în perioada de care ne ocupăm. Mai mult, se conturează destul de limpede încercări de specializare critică sau muzicologică, pe probleme istorice, de muzică religioasă (bizantină), folclor.

---

[55] Idem, 1880, nr. 38, 15 octombrie, pag. 301.

[56] „Lyra română“, București, 1880, nr. 18—21.

[57] Ionescu, T., *Căpitanul negru*. În : „Lyra română“, București, An. I, 1880, nr. 9, 9 februarie, pag. 66.

[58] Ionescu, T. *Cronica teatrală*. În : „Lyra română“, București, An. I, 1880, nr. 18, p. 144.

[59] Ionescu, T. *Cronica muzicală*. În : „Lyra română“, București, An. I. 1880, nr. 19, p. 152.

[60] Ionescu, T. *Cronica teatrală*. În : „Lyra română“, București, An. I, 1880, nr. 21, p. 167—168.

[61] Ionescu T. *Școala de operete din Iași*. În : „Lyra română“, București, An. I, 1880, nr. 20, p. 159—160.

Astfel că apar nefundamentate părerile care susţin că preocupările istorice încep în muzica românească cu M. Gr. Posluşnicu, sau că studiul muzicii bisericeşti, strălucit reprezentat de I. D. Petrescu, este născut sub înrîurirea şcolilor străine. Asupra acestor aspecte vom mai reveni. Un fapt rămîne de necontestat, că de la A. Pann, care fixează cîteva momente din trecutul muzicii bizantine, se reiau aceste preocupări, iar T. Ionescu este un nume ce nu poate fi omis din lista muzicienilor ce au căutat să descopere, pe baze ştiinţifice, natura trecutului muzicii noastre bisericeşti.

TITUS CERNE

Făcînd parte din aceeaşi categorie de militanţi pasionaţi ai muzicii, Titus Cerne rămîne indisolubil legat de viaţa muzicală a Iaşilor unde s-a născut şi a murit (16 iulie 1859—19 noiembrie 1910) şi unde a studiat cu G. Musicescu la Conservator. Titus Cerne a urmat şi cursurile conservatorului din Paris (1886—1889), studiind istoria muzicii medievale cu Louise-Albert Bourgault-Ducoudray, apoi la Bologna (1890—1891), devenind şi membru al Academiei filarmonice din acest oraş. În paralel a studiat matematica şi arhitectura [62]. A fost profesor de muzică, la liceu şi apoi la Conservatorul din Iaşi (1894—1907), dirijor de cor la biserica Sf. Spiridon, critic muzical, colaborînd la „România musicală".

De numele său se leagă existenţa revistei muzicale ieşene „Arta", la înfiinţarea căreia este susţinut de Andrei Bogdan şi G. Popovici. După un scurt timp, T. Cerne rămîne să conducă şi să editeze singur revista, profilînd-o exclusiv asupra problemelor muzicii. Ca toţi redactorii, T. Cerne scrie, cu sau fără semnătură, mare parte din articolele publicate, insistînd îndeosebi asupra vieţii muzicale moldoveneşti (cronicile manifestărilor muzicale, fanfarelor), sprijinind ideea înjghebării trupei româneşti de operetă şi operă din Iaşi, ocupîndu-se de „Raportul dintre conservator şi teatru". De asemenea reflectă periodic, cu multe amănunte, producţiile şi examenele conservatorului.

Tonul polemic nu lipseşte din coloanele revistei, îndreptat împotriva oficialităţii, care este refractară la doleanţele muzicienilor. Nu lipsesc articolele de sinteză, în ideea demonstrării individualităţii şi vechimii noastre muzicale : *Ochire asupra istoriei musicei* [63], *Instrumentele populare la români* [64]. Varietatea revistei rezultă şi din rubricile permanente cu caracter biografic în care sînt prezentaţi muzicieni români şi străini, probleme de teorie, armonie, nelipsitele piese muzicale. T. Cerne beneficiază de colaborarea soţiei sale Alice Holban, ea însăşi

---

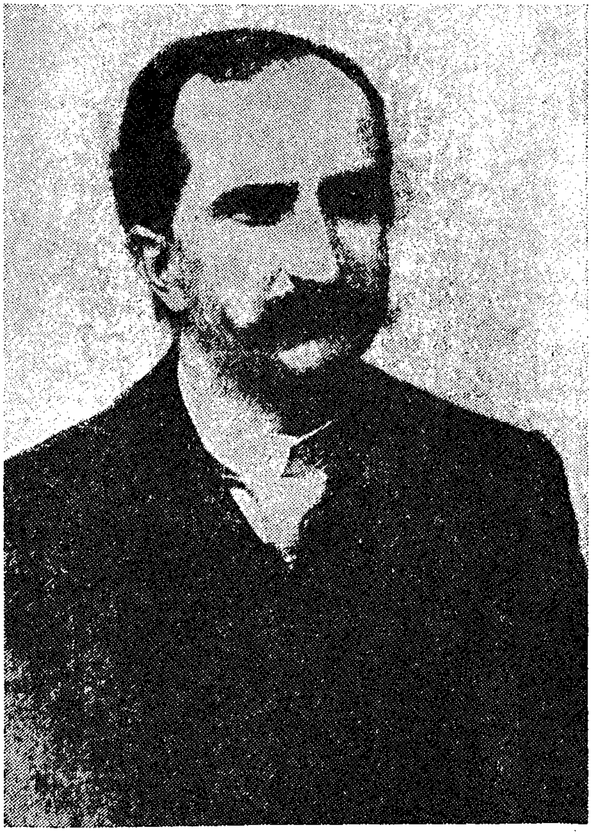
[62] Cosma, Viorel. *Muzicieni români. Lexicon.* Bucureşti, Edit. muzicală, 1970, p. 109—110.

[63] În : „Arta", Iaşi, 1894, nr. 17—24 ; 1895, nr. 5, 9—12 ; 1896, nr. 1 şi 3.

[64] În : „Arta", Iaşi, 1895, nr. 1—2.

muziciană, cu studii la Conservatorul din Iași, apoi la Paris. Contribuția sa se referă la traduceri și relatări informative [65].

Extrem de vibrant este articolul *To be or not to be?* [66] în care abordează frontal, cu multă fantezie și dramatism, condițiile vitrege ce stau în fața muzicienilor români. Este una din cele mai viguroase și mi-



Titus Cerne

litante poziții în problema afirmării artei originale românești. Rubrica *Efemeride muzicale*, susținută cu regularitate în revistă de către T. Cerne, conține o prețioasă sursă de informații asupra vieții muzicale românești ca și a măruntelor chestiuni de natură organizatorică, editorială, didactică etc.

---

[65] Pascu, G. *100 de ani de la înființarea Conservatorului de muzică „G. Enescu" din Iași*. Iași, 1964, pag. 60.

[66] În : „Arta", Iași, 1884, nr. 18, p. 285—287.

Se ocupă şi de istorie, ca în studiul *Relativ la prima închegare a muzicii corale în ţară*[67], căutînd să evidenţieze tradiţia îndelungată în acest domeniu muzical. Că T. Cerne era un muzicolog erudit o demonstrează şi faptul că se ocupă de lucrările datorate unor muzicieni sau oameni de cultură de peste hotare, ce conţin referinţe asupra muzicii româneşti. Se dau citate din : C. Kalkbrenner, P. Lahalle, P. F. Olivier Aubert, P. Lichtental, Escudier frères, M. Youssoupoff, A. Beaure şi H. Mathorel, F. Liszt[68].

Intreruperea temporară a activităţii muzicologice a lui T. Cerne şi implicit a apariţiei revistei „Arta" se datorează plecării lui la studii în Franţa, unde audiază cursurile lui L. A. Bourgault-Ducoudray. Reţinem acest fapt, deoarece va fi determinant pentru metodologia muzicologică a lui T. Cerne, evidentă nu atît în configuraţia revistei „Arta", ce reapare în 1894, cît în munca titanică depusă pentru elaborarea unui *Dicţionar de muzică* apărut parţial — literele A-L — în primul deceniu al secolului nostru. T. Cerne elaborează întregul material, dar manuscrisul netipărit se pare că s-a pierdut. *Dicţionarul de muzică* — aşa cît se cunoaşte — reprezintă o muncă titanică, o contribuţie marcantă la dezvoltarea muzicologiei româneşti. Spirit de o vastă erudiţie, posesor al unor cunoştinţe impresionante şi stăpîn pe o metodă riguroasă, T. Cerne se ocupă de termenii muzicali din toate compartimentele posibile. Dicţionarul nu tratează nume decît în măsura în care acestea pot servi privirii istorice asupra elucidării unui termen. Explicaţiile făcute pe marginea fiecărei noţiuni consemnează aportul lui T. Cerne la punerea unei temelii ştiinţifice a muzicologiei noastre, căutînd unificarea termenilor, clarificarea sensului lor, adaptîndu-i limbii române, atunci cînd este cazul.

Prin rîvna sa, îndeosebi pe tărîmul publicisticii, muzica românească a păşit cu un ceas mai devreme în templul Euterpei secolului XX.

C. BĂRCĂNESCU

La fel ca şi T. Cerne, numele lui C. Bărcănescu se confundă cu revista pe care o conduce, „Doina". Prin formaţia sa de cîntăreţ şi iubitor al muzicii de operă, acest compartiment al vieţii muzicale va fi bogat reprezentat în revistă. Apariţia revistei coincide cu frămîntata perioadă de afirmare a trupei româneşti de operă condusă de G. Stephănescu[69]. Articolele semnate de C. Bărcănescu nu sînt prea numeroase şi se referă, cu o singură excepţie, la probleme de operă. Uneori se ascunde sub pseudonimul Cebe. Excepţia fiind o adnotare pe marginea

---

[67] În :„Arta", Iaşi, 1894, nr. 5.

[68] Cerne, T. *Fragmente*. În : „Arta". Iaşi, 1894, nr. 11, p. 173 ; Cosma, V. *Bibliografia materialului muzical românesc...*, p. 144.

[69] *Teatrele — Opera şi Opereta*. În : „Doina", Bucureşti, An. II, 1885, nr. 48, p. 134 ; *Opera română*, An. II, 1885, nr. 49, p. 140.

concertului simfonic al societății „Buciumul". În rest, moștenirea sa constă în cronici și articole de direcționare, ca de exemplu *Opera română, ce e și ce trebuie să devină*[70], unde se fac aprecieri asupra repertoriului, arătînd că e necesar să se acorde atenție și creațiilor germane. C. Bărcănescu susține cu ardoare inițiativa lui Stephănescu, cerînd ca guvernul să-l sprijine, pentru a putea oferi spectacole de calitate. În orbita preocupărilor sale se interpun și probleme de învățămînt, de educație muzicală în școală[71].

Vocația lui C. Bărcănescu era cîntul, fapt ce l-a reținut de la scris; meritele sale constau în eforturile depuse pentru editarea revistei „Doina".

AGULETTI TH. AVR.

Profesor de litere, Aguletti Th. Avr. (1872—1920) a semnat cronici și articole cu caracter muzical. Natura scrierilor sale, nu prea numeroase, sînt în principal schițe biografice: Auber, Glinka, Weber, Halévy, Mercadante, Kuhlau, Donizetti, Clara Schumann, Pleyel, evidențiind datele biografice și opera, fără să aprofundeze. Nu a scris însă despre nici un muzician român. Totuși, în *Muzica românească*, pornind de la exemplul lui Glinka, se întreabă unde ne sînt compozitorii și urează să-i avem cît mai curînd pentru a se inspira din muzica națională[72].

ULYSSE DE MARSILLAC

Originar din Franța, Ulysse de Marsillac (1821—1877) și-a înscris numele cu majuscule în critica muzicală românească. A venit în România pentru a ocupa catedra de limba franceză de la liceul Sf. Sava, ca apoi să fie numit la Universitate[73]. Mare admirator al poporului român, a susținut ideea Unirii, contribuind la cunoașterea țării noastre, prin volumele de călătorie: *De Pesth à Bucarest* (1869), *L'Histoire de l'armée roumaine* (1871), *Guide de voyageur à Bucarest* (1872). Pe tărîmul publicisticii a editat ziarele din limbă franceză „La voix de la Roumanie" (1861—1866), „Le Moniteur roumain" (1868—1870) și „Le journal de Bucarest" (1870—1871).

---

[70] *Concertele simfonice*. În „Doina", București, An. II, 1885, nr. 35, p. 25.

[71] *Muzica în școalele primare și secundare*. În: „Doina", București, An. II, 1886, nr. 32, p. 101.

[72] În: „România musicală", București, An. VI, 1895, nr. 23, p. 154.

[73] Cosma, Viorel. *Un ctitor al criticii muzicale românești în limbi străine: Ulysse de Marsillac*; Marinescu, Mihaela: *Ulysse de Marsillac — un critic muzical al sec. XIX*. Ambele studii în: *Caiete de muzicologie*, nr. 3. București, Conservatorul „C. Porumbescu", 1972, p. 1—11 și, respectiv, 12—84. Marinescu M. oferă fragmente din cronici edificatoare pentru ideile și stilul criticului, ca și un catalog tematic al articolelor semnate de Ulysse de Marsillac.

Autodidact în sfera artelor sonore, deşi ca un amator, a servit critica muzicală îmbrăţişînd un cerc larg de probleme, de la cîntece populare şi datini la spectacolele de operă, de la muzica militară la concertele simfonice. Observator pertinent, sensibil la frumos, Ulysse de Marsillac a consemnat cu obiectivitate manifestările muzicale din Bucureşti, elogiind măiestria unor artişti, între care şi a românilor : L. Wiest, D. Florescu, I. Cartu, N. Alexandrescu, Hübsch, Dimitrescu, Voinescu, Ardeleanu, Gh. Brătianu şi alţii. Mai puţin s-a preocupat de impulsionarea mişcării muzicale, deoarece nu a fost un vizionar, nu l-a interesat afirmarea artei naţionale, dar, indirect, a cuprins ascensiunea ei, manifestată printr-o viaţă de concert şi operă de calitate. Incontestabil, pentru noi cei de astăzi, cronicile sale nu prezintă atît o valoare literară ori estetică, ci una documentară, reflectînd spectrul diacronic al culturii româneşti [74]. Deosebite sînt articolele în care descrie uneori cu lux de amănunte genurile muzicii populare : căluşarii, hora, brîul, Banu Mărăcine, sorcova, descrie arta lăutarilor, plasîndu-le în contextul etnografic în care-şi au locul şi funcţia bine statornicită. Probabil cel mai degajat se simte Ulysse de Marsillac în cronicile la spectacole de operă ; cronicile confraţilor francezi îl obişnuiseră să privească într-un anumit fel profilul materialelor, şi n-ar fi exclus să-l fi contaminat în unele privinţe. Cronicar prolific, semnînd un mare număr de articole (sub acest aspect este unul dintre cei mai activi critici muzicali), Ulysse de Marsillac oferă un bogat material informativ asupra muzicii din Bucureşti — într-o manieră elegantă, clară, antrenantă — exercitînd un curent educativ asupra publicului de limbă franceză.

GRIGORE VENTURA

Gr. Ventura a fost o autoritate de prestigiu în cercurile literare şi artistice ale vremii. Pianist, compozitor şi muzicolog — iată componentele muzicianului Gr. Ventura (născut la Galaţi în 1839, mort la Bucureşti la 9 iulie 1909), care aproape patru decenii a semnat cronica muzicală în „L'Indépendance roumaine", „Timpul", „L'Orient", „Revista literară", „Românul", „Adevărul", „Epoca", „Naţiunea", „Revista idealistă". Intervenţia sa energică în *Timpul* şi *l'Indépendance roumaine* împotriva lui Al. A. Macedonschi, autorul unei neavenite epigrame adresate lui Eminescu internat în ospiciu, a avut un larg răsunet [75]. Pentru a avea mai clară personalitatea sa arătăm că a fost primul titular al catedrei de istorie a muzicii în Conservatorul din Bucureşti (1883 şi

---

[74] Cosma, Viorel, op. cit., p. 3—4.

[75] *Timpul*, 1883, 3 august şi *L'Indépendance roumaine*, 1883, 26 august. Vezi : Petru Vintilă : *Eminescu, roman cronologic*. Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1974, p. 564—567.

1889), predînd această disciplină cenușărească, pe atunci, introdusă și scoasă mereu din planul de învățămînt[76].

Cronicarul Gr. Ventura a urmărit cu perseverență viața muzicală. Îl atrăgeau reprezentațiile de operă, concertele simfonice și de cameră, prioritate avînd recitalurile de pian, instrumentale. Remarcile sale asupra



Criticul muzical Grigore Ventura.

stilului de interpretare, meticulozitatea cu care observă și critică cele mai mici licențe din partitură, cerințele respectării cu fidelitate a frazărilor — sînt numai cîteva din trăsăturile criticii sale, întotdeauna scrisă cu aplomb și fantezie. Sesizînd elementul nou ce apare în peisajul muzicii noastre, Gr. Ventura a fost printre primii care au salutat cu entuziasm apariția lui George Enescu, în care vedea un astru de primă mărime.

A încurajat arta interpretativă indigenă. În cronica la concertul lui L. Wiest își exprimă atitudinea sa de prețuire. „De fiecare dată,

[76] Dan, Viorica. *Un cronicar al vieții muzicale românești din secolul trecut : Grigore Ventura.* În : *Studii de muzicologie*, vol. X. București, Edit. muzicală, 1974, p. 260—278. Anul nașterii lui Ventura nu e sigur, mai multe surse susțin 1840 (vezi Dan, Viorica, op. cit., p. 271).

cînd auzim acest admirabil arcuş, ne întrebăm cum de n-a rămas un virtuoz european? Pentru el o regretăm, pentru noi, avem toate motivele să fim satisfăcuţi" [77]. Iubea muzica de operă, creaţiile lui Donizetti, Bellini, Rossini, Meyerbeer, Verdi. Dar rămîne departe de sonorităţile operei „moderne", germane desigur, pe care nu o înţelege. „Opera clasică, cu mijloacele sale sobre, a făcut loc operei moderne, sau mai degrabă contemporane, cu efectele sale sonore, orchestraţia sa încărcată, disonanţele sale căutate, cu lipsa de melodie..." [78] În articole politice a denunţat monarhia, pledînd pentru o republică, pentru un regim democratic [79]. A avut preocupări dramatice, concretizate în piese ca: *Căsătoriile în lumea mare* (1871), *Curcanii* (1878) şi *Peste Dunăre* (1880), acestea din urmă inspirate din epopeea luptei pentru independenţă.

Minte ascuţită, spirit drept şi intransigent, Gr. Ventura a întreţinut relaţii cordiale cu B. Şt. Delavrancea, M. Kogălniceanu, I. L. Caragiale, G. Coşbuc.

Preocupările istoriografice le materializează traducînd şi publicînd în 1900 *Istoria muzicei în Italia, Germania şi Franţa de la începuturile creştinismului şi pînă în zilele noastre* de Franz Brendel, cu o prefaţă semnată de D. G. Kiriac.

Gr. Ventura poseda o bogată cultură muzicală. A voiajat în centrele muzicale europene, a întreţinut relaţii, a discutat cu creatorii epocii, români şi străini (inclusiv cu R. Wagner). Un alt domeniu în care se manifestă criticul sînt conferinţele pe teme muzicale, concepute ca mijloace active de atragere a publicului spre frumuseţile acestei arte. Două titluri: *Despre trecutul şi prezentul muzicii în România* (5 februarie 1873) şi *Viitorul muzicii şi muzica viitorului* (23 ianuarie 1875).

O idee centrală ce revine insistent în articolele sau conferinţele lui Gr. Ventura este legată de muzica românească, pe care o visează înălţîndu-se din solul bătătorit de generaţii al folclorului. Edificator în acest sens sînt aceste rînduri cu caracter autobiografic: „De un pătrar de secol mă lupt prin graiu şi prin scris pentru a convinge pe muzicanţii noştri că avem o comoară nesecată de teme originale în muzica noastră populară şi că trebuie să ne folosim de dînsa, pentru a creea o muzică naţională a culturei româneşti." Într-o conferinţă ţinută la Ateneu, la 10 decembrie 1883, Gr. Ventura chema creatorii să valorifice cu grijă filonul bogat al melosului popular şi în acelaşi timp să nu-l altereze prin modelele „rele" ce mişună în Apusul Europei. „Destul am imitat şi am împrumutat de la străini în toate ramurile vieţii noastre sociale...

În muzică găsim un element al nostru propriu, care prin secoli a rămas neatins. Să nu-l lepădăm! Să altoim pe arborul verde şi înflorit

---

[77] Ventura, Gr. *Le concert Louis Wiest.* În: „L'Indépendance Roumaine", Bucureşti, An. IV, 1880, nr. 834, p. 1; cf. Viorica Dan, op. cit., p. 274.

[78] Ventura, Gr. *Le Barbier de Seville.* În: „L'Indépendance Roumaine", Bucureşti, An. IV, 1880, nr. 992, p. 2; cf. Viorica Dan, op. cit., p. 275.

[79] Ventura, Gr. *La fin d'une monarchie.* În: „Adevărul", Bucureşti, 1890, p. 16; cf. Viorica Dan, op. cit., p. 262.

al muzicei noastre naționale arta și știința occidentului. Să ferim acest arbore de plantele parazite ale muzicei celei rele, care au cuprins gustul în Europa și încep a-l corupe și la noi" [80].

Gr. Ventura are în vedere, socotim noi, noile orientări care se afirmaseră în muzica franceză și germană. Desigur, nu ne preocupă aici gradul în care criticul avea dreptate cînd se alarma ascultînd noile compoziții, credem ale lui Debussy. Mai presus de aceste temeri, se profilează ideea sa extrem de valoroasă, ce va anima preocupările tuturor compozitorilor noștri, și anume realizarea conexiunii între muzica națională românească, pe de o parte, iar pe de alta arta și știința occidentului. Cu alte cuvinte, fuziunea național-universal este emisă teoretic de către Gr. Ventura. În articolele sale vom întîlni și alte gînduri judicios formulate. Pe unele le vom relua ceva mai tîrziu. Acum se impune să arătăm că nu toate părerile sale erau fondate și acceptate. Bunăoară, afirmația sa că în muzica românească caracterul oriental este de proveniență arabă stîrnește păreri controversate.

Indiferent de măsura în care are dreptate sau nu, în anumite păreri, un fapt rămîne cert — Gr. Ventura, semnînd uneori cu pseudonimul Arutnev (numele inversat), prin bogata sa activitate publicistică, de un nivel ridicat științific, se impune ca unul dintre primii noștri critici muzicali. Afirmația trebuie înțeleasă în sensul că prin el și Titus Cerne faza diletantă a criticii noastre începe să fie lăsată în umbră, favorizînd profesionalismul.

V. GRIGORESCU-ELVIR

O susținută activitate publicistică o desfășoară V. Grigorescu-Elvir (1873—1930 ?) [81] în paginile „României musicale", alături de C. M. Cordoneanu și Ilie Demetrescu. L-am remarcat pentru tonul înflăcărat cu care susține muzica românească în articole ce depășesc tipul obișnuit al unei cronici ocazionale, de asemenea familiară criticului. V. Grigorescu-Elvir îi răspunde lui Gr. Ventura arătînd în *Originea muzicii naționale* [82] că nu poate împărtăși ipoteza descinderii noastre muzicale din climatul melosului arab. Prea multe argumente teoretice nu se aduc, dar se pledează pentru un caracter autonom, nereperabil la culturi cunoscute.

În 1892 se interesează de genurile muzicii populare : *Doina* [83], *Cîntecele bătrînești* [84], *Bocetele* [85], făcînd o serie de referiri literare, istorice, etnografice și muzicale. Este poate primul care abordează o temă de

[80] Ventura, Gr. *George Enescu*. În : „Revista idealistă", București, vol. I, 1903, martie, pag. 192.

[81] Informație de la Viorel Cosma.

[82] În : „România musicală", București, An. V, 1894, nr. 4, p. 29.

[83] În : „România musicală", București, An. III, 1892, nr. 5, p. 30—31.

[84] În : „România musicală", București, An. III, 1892, nr. 8—9, p. 52—53.

[85] În : „România musicală", București, An. III, 1892, nr. 18, p. 95.

mare audienţă : *Muzica oraşelor noastre* [86]. Că cercul problemelor muzicale tratate cu competenţă de V. Grigorescu-Elvir a fost larg, o mai demonstrează articolele cu iz polemic : *N-avem cîntăreţi bisericeşti* [87] şi *Muzica corală în armată* [88], subliniind rolul educativ al cîntării colective. O altă temă : *Institutele româneşti de muzică*, determinînd care e aportul poporului nostru la îmbogăţirea spectrului timbral [89].

În repetate rînduri, revista lui Cordoneanu, unde colabora şi Elvir, va milita pentru atragerea publicului spre muzică, pentru a contribui prin articole la educarea sa muzicală. O mostră o avem în *Opera şi opereta română* — o temă cu variaţiuni a criticii noastre, încercînd să arate motivele pentru care întreprinderea lui Stephănescu nu a reuşit în totalitate, şi unde se subliniază rolul educativ al muzicii : „În fine, cel mai mare folos... este că astfel, încetul cu încetul se va forma şi gustul publicului, care să-i înnobileze simţirea, ştiindu-se bine cît influenţează muzica asupra facultăţilor omului“ [90].

Pasiune şi critică acerbă se desprind din serialul *Reorganizarea Teatrului Naţional* [91], supunînd unei aprofundate analize memoriul de reorganizare al acestei instituţii, insistînd asupra trupei lirice, asupra condiţiilor pe care ar trebui să le aibă.

Un articol de mare anvergură semnat de V. Grigorescu-Elvir şi care reprezintă una din temele majore ale scrisului său se intitulează *Inamicii operei române*, care debutează direct : „Mulţi sînt inamicii operei române, după cum mulţi au fost aceia ce luptaseră atîta vreme cu înverşunare contra teatrului român...“ [92] De remarcat că paralele între destinul operei române şi teatrul dramatic revin ca un motiv conducător în presa vremii. În construcţia articolelor de această natură, susţinătoare ale iniţiativelor înjghebării formelor de manifestare permanente, se conturează o linie ascendentă, ce culminează într-o frază patriotică, de încredere în perspectivele viitoare. „Cu orice greutăţi, opera română totuşi vom avea-o, *va trebui s-o avem*“ [93]. Evident, asemenea expresii înflăcărate se explică prin entuziasmul caracteristic luptei de opinii, necesităţii susţinerii muzicii româneşti.

V. Grigorescu-Elvir a mai abordat şi alte teme, cum ar fi *Obiceiurile de Anul Nou* [94] ; a făcut portretele unor muzicieni şi a întreţinut numere în şir cu informaţii despre periodicele artistice de peste hotare, oferind cititorilor o punte spre lumea muzicală din afară.

---

[86] În : „România musicală“, Bucureşti, An. V, 1894, nr. 9 şi 10.

[87] În : „România musicală“,— Bucureşti, An. V, 1894, nr. 14—15.

[88] În : „România musicală“, Bucureşti, An. VII, 1896, nr. 5—7.

[89] În : „România musicală“, Bucureşti, An. V, 1894, nr. 20, p. 136.

[90] Elvir—Grigorescu, V. *„Opera şi opereta română“*. În : „România musicală“, Bucureşti, An. V, 1894, nr. 18, pag. 117.

[91] În : „România musicală“, Bucureşti, An. VI, 1896, nr. 14—24.

[92] Elvir—Grigorescu, V. *Inamicii operei române*. În : „România musicală“, Bucureşti, VI, 1895, 5 februarie.

[93] Idem, ibidem.

[94] În : „România musicală“, Bucureşti, An. IX, 1898, nr. 1, p. 1—3.

ILIE DEMETRESCU

Un alt militant adept al muzicii naționale a fost Ilie Demetrescu, (folosind și pseudonimul Ildem), care se alătură frontului „României musicale“ în 1894. A scris de toate, de la cronică la știri, a întreținut și scris rubrica periodicelor muzicale. Ne atrage atenția un scurt articol intitulat *De ce ?* [95], întrucît întrebarea lansată a avut darul să sesizeze niște mistuitoare frămîntări în jurul muzicii românești. Din acest material desprindem : necunoașterea trecutului muzical, nepopularizarea compozitorilor autohtoni, lipsa lucrărilor de istorie a muzicii românești, nesusținerea și neîncurajarea compozitorilor, denunțarea indiferenței politicienilor și necesitatea sprijinirii creatorilor autohtoni. Faptul că se pun asemenea probleme denotă existența climatului pentru apariția nu a unor creatori oarecare, ci a maeștrilor, a marilor personalități. Oare e întîmplător că articolul este scris cu un an înaintea strălucitului debut al lui George Enescu ?

Dar să fim generoși cu citatele din articolul lui Ilie Demetrescu, deoarece lămuresc numeroase aspecte specifice epocii și componisticii noastre de atunci, nu sub raport intern, ci obiectiv, din afară. „În cele cîteva decenii cari ne despart de epoca neștiinței și a robiei, în care ne aflam, nu pot zice, oricît de pesimist aș fi, că nu am făcut oarecari progrese în diferitele ramuri ale frumoaselor arte...

Ce pot zice însă despre muzică ? Unde sînt maeștrii noștri ? Ce nume ilustrează arta muzicală românească ? Negreșit că nu vorbesc de executanți. Maeștrii, maeștrii, unde sînt ? Am citit mult din istoria Românilor ; n-am găsit însă decît slabe notițe despre muzica noastră. Și apoi ce-ar avea de spus istoricul român despre frumoasa artă muzicală românească ?

Nu știu dacă la Conservatorul nostru e o catedră de istoria muzicii. Desigur că da. În acest caz nu știu iar ce-ar putea spune profesorul respectiv despre istoria muzicei noastre, a Românilor ; despre cine dar, despre ce oare o fi vorbind acel profesor la capitolul : *muzica și compozitorii noștri ?*

Istoricul nostru Bălcescu își începe astfel monumentala lui *Istorie a lui Mihai Viteazul :* «Deschid sfînta carte...» Eu nu știu dacă aș putea găsi o broșură cît de mică, pe care s-o deschid spre a citi succesele compozitorilor noștri, ale maeștrilor noștri...

De ce n-avem și noi maeștrii noștri ?... Cît am fi de mîndri !“ [96]

Rîndurile acestea reflectă o tristă situație, cînd, angrenați în făurirea unei temelii noi culturale, cei în drept nu acordau atenția cuvenită creației muzicale, artiștilor români. De aici ignorarea, neîncrederea în forțele originale. Fenomenul nu este caracteristic, din păcate, numai pentru compoziție, ci l-am întîlnit și în domeniul artei interpretative,

---

[95] Demetrescu, Ilie. *De ce ?* În : „România musicală“, București, An. VIII, 1897, nr. 16, pag. 122.

[96] Idem, ibidem.

unde cîntăreţii trebuiau să facă anticameră în străinătate pentru a fi angajaţi la noi, trebuiau să obţină recunoaşterea străinătăţii pentru a deştepta interesul cercurilor oficiale. Mentalitatea se răsfrîngea mai jos, în mediul melomanilor.

Prin asemenea articole de o amară constatare, criticii muzicali trag semnalul de alarmă, căutînd să rupă o dată vălul indiferentismului pentru ca publicul să se intereseze de ce este indigen, pentru ca să încurajeze reprezentanţii componisticii. Într-o ambianţă nefavorabilă cu greu se puteau concepe lucrări de anvergură. Numai căldura şi dragostea pentru activitatea creatoare au putut stimula, în cursul anilor, marile personalităţi. Excepţiile nu lipsesc de la regulă, şi muzica românească din a doua parte a veacului trecut, ne referim la compoziţie, ar putea fi considerată o excepţie. S-a compus de dragul de a compune, fără sprijin, creatorii fiind lipsiţi de perspectiva finalizării imediate. În schimb au avut conştiinţa că făuresc un edificiu necesar generaţiilor viitoare, că nu putem rămîne locului, că şcoala muzicală trebuie afirmată. Idealul a fost superior realităţii imediate, şi pentru aceasta a triumfat, fiind recunoscut însă ca atare mai tîrziu, odată cu cercetarea străduinţelor disparate, tacite, conturîndu-se dintr-o dată tabloul cuprinzător al eforturilor nedirijate înspre plămădirea muzicii noastre.

Pentru a demonstra că asemenea articole nu reprezintă un caz izolat, vom apela la un altul despre muzicienii noştri de frunte în care se denunţă cu o forţă uimitoare indolenţa contemporanilor pentru compozitori.

„Despre A. Flechtenmacher, nu s-ar putea vorbi, fără a se arunca umilirea asupra contemporanilor, cari, în nepăsarea şi setea lor de corupţie, au lăsat pe cei mai valoroşi bărbaţi ai ţării să-şi sfîrşească zilele în cea mai cumplită mizerie.

...Şi cu toate acestea, Flechtenmacher va rămîne ca o figură din cele mai mărețe în istoria culturală a României !

Ce ruşine pentru contemporani !...

Materialismul epocei de aur a împietrit inimile, în loc să le aurească !"

C. M. CORDONEANU

Pleiada criticilor muzicali de la sfîrşitul veacului trecut are în C. M. Cordoneanu un ilustru reprezentant ! [97] A susţinut personal revista „România musicală" timp de un deceniu şi jumătate, fără întrerupere, ceea ce în felul său constituie un record. Lăsînd la o parte aspectul longevităţii, trebuie arătat că revista, datorită directorului ei, a avut imprimată o ţinută profesională la nivelul revistelor muzicale

[97] ***. *Încă o mărturie*. În : „România musicală", Bucureşti, An. IX, 1898, nr. 8, p. 73, reprodus din „Revista literară", 1898, nr. 5, 10 februarie.

europene. Și cînd spunem aceste cuvinte nu urmărim complimente, ci relatarea adevărului.

Paleta activității de critic muzical a lui C. M. Cordoneanu oferă o imagine complexă, cu numeroase nuanțe tematice și coloristice, neputîndu-se indica un anumit domeniu al mișcării muzicale românești despre care să nu fi scris. Și C. M. Cordoneanu nu s-a mărginit să consemneze faptul că a căutat în permanență să impulsioneze, să critice, să persevereze pentru înaintarea spiralei spre faza calitativ superioară.

Înseși tipurile articolelor se înfățișează divers : portrete monografice, relatări asupra activității unor instituții (îndeosebi conservatorul), materiale de orientare și îndrumare, eseul istoric, cronica curentă, pamfletul, articolul polemic. Și raza tematicii va fi cît se poate de cuprinzătoare, terenul principal fiind cel al muzicii românești. În apărarea ei se află C. M. Cordoneanu, care nu acceptă nici un compromis atunci cînd este în joc prestigiul ei, demnitatea națională. Elocvent în acest sens poate fi *Muzica și patriotismul* [98]. Cu cîtă vehemență reacționează atunci cînd „Berliner Signale" publică un material insidios la adresa muzicii noastre, concretizîndu-se într-un protest, în care interpelează factorii de răspundere [99]. Aceeași poziție fermă o adoptă Cordoneanu atunci cînd semnatarii unor articole apărute în cotidienele epocii, voit sau nu, denaturează fondul real al mișcării noastre muzicale [100]. Sub pseudonimul „DoMiSolDo", C. M. Cordoneanu reacționează prompt, în *Arta și literatura în Gazetele politice.* Cu această ocazie criticul are prilejul să arate cine au fost Flechtenmacher, I. A. Wachmann, L. Wiest, și să vorbească despre succesorii acestora, subliniind că la noi nicidecum nu se făcea puțină muzică și numai de către străini, cum susține autorul articolului incriminat. În șirul de articole pe această temă deplînge lipsa de competență a presei, deoarece „...lăsînd mai îndelung ca lucrurile să urmeze cum se practică astăzi, vom ajunge a nu ne mai cunoaște pe noi înșine, a ne socoti, vorba poetului, «străini în țară străină».

Deși toți aceștia (compozitorii menționați, n.n.) nu erau străini decît numai prin origine, căci prin simțăminte erau mai Români decît mulți Români de azi, iubindu-și cu sinceritate țara în care trăiau și prețuindu-i comoara de melodii ascunsă în sînul poporului, toate compozițiunile lor debordînd de spiritul național..." Tonul său este călduros la adresa muzicienilor I. Cartu, T. Georgescu, Al. Berdescu, demonstrînd cu convingere aportul și locul fiecăruia. Aceeași ardoare o demonstrează și în portretul lui A. Flechtenmacher.

Înrudit ca temă este și articolul *Muzica și patriotismul* [101] în care pledează pentru o artă autentică, susținînd necesitatea obținerii unor progrese naționale mai evidente.

---

[98] În : „România musicală", București, An. VII, 1896, nr. 19, p. 141—143.

[99] În : „România musicală", București, An. VIII, 1897, nr. 11, 12, 14.

[100] Do Mi Sol Do, *Arta și literatura în gazetele politice,* an. IX, nr. 8, 1898, pag. 67.

[101] Cordoneanu, C. M. În : „România musicală", București, An. VII, 1896, nr. 19.

Instituțiile muzicale beneficiază din plin de condeiul ascuțit al lui C. M. Cordoneanu. Elocvent este *Opera Română*, arătînd cu amărăciune atmosfera în care se aștepta spectacolul de deschidere al trupei naționale: „Mai mulți inamici decît amici așteptau prima reprezentațiune a trupei lirice de la Teatrul Național“ [102]. Desigur, o asemenea atitudine este aspru criticată. Altădată compară *Opereta română și opera italiană* arătînd că trupa lui Stephănescu de operă și operetă avea atribute superioare [103].

Poate cel mai mult îi reține atenția conservatorul, despre care semnează numeroase articole, de la producții, programa de învățămînt și competența profesorilor, pînă la necesitatea reformii învățămîntului muzical. În asemenea materiale se supune unei analize adînci procesul instrucției, se fac recomandări, se trag la răspundere factorii diriguitori, inclusiv directorul Ed. Wachmann.

Ca un leitmotiv revine în preocupările sale muzica militară, cerînd reorganizarea acestor formații ca și considerațiile și poziția ce ar trebui s-o aibă dirijorii [104].

De altfel C. M. Cordoneanu a dus ani de zile o campanie de presă împotriva monopolului deținut de Wachmann în viața muzicală bucureșteană. Derutează în atitudinea sa critica aspră și repetat ostentativă făcută dirijorului Societății filarmonice pe de o parte, iar pe de alta, cronicile elogioase la adresa unor manifestări izbutite conduse de același Wachmann. S-ar putea deci desprinde că fondatorul „României musicale“ promovează opinii corespunzătoare situației obiective. În acest caz înseamnă că a avut dreptate în articolele de aspră critică a metodelor de îndrumare muzicală caracteristice lui Ed. Wachmann, deși a pus prea mult venin în unele. Asprimea rîndurilor sale apare evidentă în numeroase articole, din lista cărora amintim și *Opera Română* [105], datorită ponderii exagerate a atenției acordată lui Ed. Wachman, o serie de alte probleme acute ale muzicii noastre, bunăoară de creație, nu și-au găsit o tratare adecvată, cel puțin pînă în 1898. Se ocupă periodic de problemele educației muzicale, ca în *Educațiunea muzicală și concertele simfonice* [106].

Diapazonului preocupărilor critice ale lui C. M. Cordoneanu nu-i scapă nici problema repertoriului societăților muzicale transilvănene. În ansamblu, revista sprijină și reflectă manifestările muzicale, dar se

---

[102] Cordoneanu, C. M. *Opera Română*, în: „România musicală“, București, an. V, 1894, 1 noiembrie.

[103] În: „România musicală“, București, 1892, nr. 18, p. 84—85.

[104] Cordoneanu, C. M. *Musicile militare*. În: „România musicală“, București, An. IV, 1893, nr. 18—19; 1895, nr. 1—5; *Musica și armata*, 1894, an. V, 1894, nr. 1—3; *Cîntăreții militari*, 1897, An. VIII, 1897, nr. 12, 2.

[105] În: „România musicală“, An. X, 1899, nr. 20, 1/13 decembrie.

[106] În: „România musicală“, București, An. V, 1894, nr. 7, p. 49—51.

exercită și o influență asupra lor. Astfel, în *Reuniunile române din Ardeal* critică modalitatea alcătuirii programului — nu de către toate reuniunile în bloc, ci de *Reuniunea femeilor române din Brașov*, deoarece într-un program, din nouă numere muzicale, numai două se datorează compozitorilor români. „Cîtă mulțumire am simți însă — scrie C. M. Cordoneanu — dacă în producțiunile musicale ale reuniunilor noastre s-ar cultiva mai serios musica românească, singura care mai poate întreține simțămîntul național printre Românii subjugați! Și să nu se zică că n-avem cîntece românești, căci ar fi a nega adevărul. Astăzi o mulțime de artiști și de profesori români, tineri și bătrîni, posedă numeroase compozițiuni originale românești, care fac onoare literaturii muzicale nu numai în țară, dar chiar și în străinătate“ [107]. În *Românii și muzica lor* se ocupă de rezonanța corurilor de plugari care ar trebui să promoveze mai multă muzică românească [108]. Important în această idee este faptul că se pledează pentru executarea creației compozitorilor noștri, că se susține existența numeroaselor lucrări originale! Pledoaria pentru recunoașterea creației, necesitatea interpretării ei și nivelul european vor constitui de acum înainte (de prin 1898) o temă frecventă a presei de epocă, un sprijin eficient pentru instaurarea curentului de promovare și mîndrie cu producțiile artistice proprii. Cuvintele lui C. M. Cordoneanu, deși vizează formații de amatori din Brașov, poartă pecetea adevărului general, fiind indirect adresate tuturor colectivelor interpretative, implicit și Societății filarmonice. Poate nu e întîmplător faptul că articolul apare la scurt timp după ce Societatea filarmonică rupe în sfîrșit gheața tăcerii în jurul creației românești, programînd *Poeme română* în concert, prima lucrare originală executată de orchestra lui Ed. Wachmann. A publicat și articole despre muzicienii străini sau diferite alte probleme despre muzica universală. În mod deosebit remarcăm *Marsilieza* [109].

Proporțiile activității publicistice a lui C. M. Cordoneanu reclamă un spațiu adecvat pentru a se ilumina proporțional amploarea și rolul său în critica muzicală românească. Ne rezumăm însă la aceste sumare considerații care au menirea să releve abia cîteva din aspectele care compun ampla sa sferă muzicologică. Am creionat, fie și global, cîteva din dimensiunile acestei importante personalități critice, unul din ctitorii muzicologiei noastre, extrem de activ pe terenul afirmării muzicii naționale românești. Ideile sale patriotice militante, combative, au avut consecințe importante în propășirea mișcării muzicale, în susținerea muzicii autohtone.

---

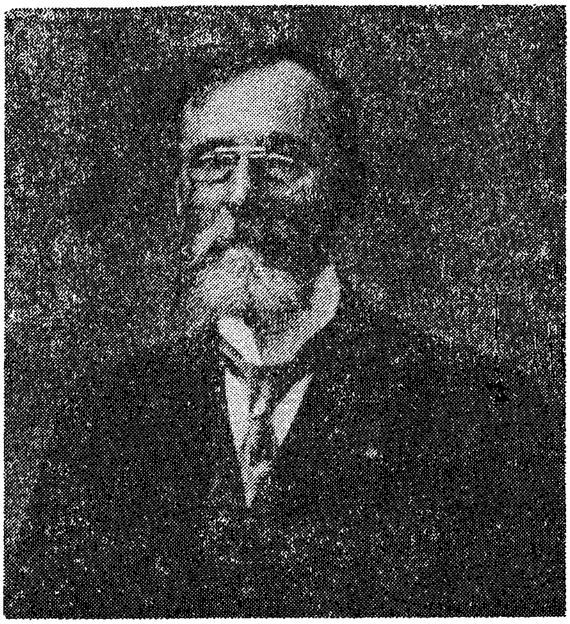
[107] C. M. Cordoneanu, *Reuniunile române din Ardeal*, în: „România musicală“, An IX, 1898, nr. 13, 1 iulie.

[108] În: „România musicală“, București, An. III, 1892, nr. 19, p. 103—104.

[109] În: „România musicală“, București, An. IV, 1893, nr. 20, p. 129.

IULIU I. ROŞCA

Critica muzicală din ultimul pătrar al secolului trecut datorează mult lui Iuliu I. Roşca. În calitate de redactor literar, Iuliu I. Roşca (1858—1940 [110]), beneficiind şi de colaborarea soţiei sale Elena, violonistă, a publicat număr de număr articole, a întreţinut rubrici permanente. Cu numele său semnează poeziile ce se tipăresc în „Arta". „Doina"



Iuliu Roşca critic muzical.

şi „România musicală", iar materialele de ordin muzical poartă pseudonimele Racso, A. C. Şor [111].

Colaborînd cu C. Bărcănescu şi mai ales C. M. Cordoneanu, Iuliu I. Roşca a căutat să asigure o ţinută literară revistelor muzicale, ceea ce a reuşit pe deplin. Stilul literar, curat şi îngrijit, ca şi dispunerea în pagină a revistelor amintite bănuim că-i aparţin. Cît priveşte cronicile identificate, remarcăm claritatea observaţiilor, cultura artistică, consecvenţa în susţinerea ideilor.

Predilecţia pentru literatură transpare în articole ca *Din viaţa de Bucureşti* [112], ocupîndu-se de cronicarii noştri, de Carol XII, Turnul

---

[110] Anii vieţii după Viorel Cosma.

[111] Petecel, Despina. *Iuliu Roşca, un critic muzical puţin cunoscut.* În : Caiete de muzicologie, vol. II, Bucureşti, Conservatorul „Ciprian Porumbescu, 1971.

[112] În : „Doina", Bucureşti, An II, 1885, nr. 39, p. 60—62.

Colții, D-ale Carnavalului etc. L-am nedreptăți dacă nu i-am recunoaște atributele pozitive de fin cunoscător al muzicii, al teatrului, fapt demonstrabil prin lectura cronicii *Beizadea Epaminonda*[113]. A tradus și libretele unor opere italiene în limba română, iar unele din versurile sale au fost transpuse în muzică, ca bunăoară *Cîntec eroic* de G. Stephănescu.

Meritele lui rezultă însă nu atît din cronici, cît din munca sa anonimă și neobosită de a activiza și insufla colaboratorilor dăruire pentru profesiunea de critic, militînd pentru o riguroasă disciplină redacțională, pentru luciditate în îndeplinirea țelurilor animatoare ale publicațiilor muzicale, ca focare de idei, ca factori de cultură și răspîndire a artei muzicale naționale și universale.

MUZICOLOGUL ȘI ETNOGRAFUL TEODOR T. BURADA

Cuvîntul „muzicolog“ l-am atașat în mod expres numelui lui T. T. Burada, deoarece acesta depășește aria noțiunii și calității de critic muzical, fiind autorul unor însemnate studii asupra trecutului nostru istoric, folclorului, obiceiurilor și muzicii locuitorilor din alte țări de origine română. Alături de contemporanii săi G. Misail și T. Ionescu, T. T. Burada s-a preocupat nu atît de actualitatea vieții muzicale, cît de dezlegarea unor taine asupra muzicii românești, atît în ceea ce privește specificul ei, dedus din trunchiul folcloric, cît și al trecutului insuficient cunoscut.

T. T. Burada, prin metoda muzicologică, investigațiile efectuate pentru detectarea fondului nostru specific, prin scrupulozitatea și numeroasele descoperiri documentare poate fi considerat pionierul științei muzicale la noi, fondatorul unei discipline tinere, imperios necesare pentru elucidarea numeroaselor puncte obscure existente în acest domeniu.

Crescut într-un climat muzical favorabil, el însuși violonist cu o bogată activitate concertistică în țară și peste hotare, T. T. Burada oscilează multă vreme între muzică și judecătorie. În cele din urmă, pasiunea pentru arta sonoră, dar nu atît cea interpretativă, ci de cercetare și elaborare, învinge. Debutul în muzicologie (și poate însuși al muzicologiei noastre) are loc în 1875, cînd publică „Almanahul muzical“, o publicație avînd un profil muzical, adresîndu-se prin tematica variată unui public larg. „Almanahul muzical“ se tipărește trei ani la rînd, ca apoi, din cauza dificultăților financiare, să înceteze.

Ce au însemnat aceste almanahuri muzicale? Prin profilul lor cuprind un larg cerc de probleme — de la consemnarea evenimentelor istorice, artistice, religioase, nelipsite precizări de sărbători, fenomene astronomice, la adevărate studii de muzicologie, și așa-numitele efeme-

---

[113] În : „Arta“, Iași, An II, 1885, nr. 13, p. 97—98.

ride muzicale, bazate pe cercetări. Autorul nu scapă prilejul să anexeze, așa cum se obișnuia atunci, compoziții originale. Cele mai impunătoare studii publicate în almanahurile sale muzicale sînt [114] : *Conservatorul de muzică din Iași* (1875), *Încercări despre originea Teatrului Național și a Conservatorului de muzică și declamațiune* (1877), *Despre întrebuințarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român* (1876), *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale Românilor* (1877). Apoi mai publică *Cercetări asupra Conservatorului Filarmonic-dramatic din Iași* — 1836—1838 (1888), *Cercetări asupra școalei Filarmonice din București* — 1833—1837 (1890). Mai putem citi articole din istoria violinei, portretele lui B. Romberg (1875), J. J. Rousseau (1875), Lucreția Aguiari (1876), Elena Asachi (1887) etc.

Aceste studii definesc natura istorică și folclorică a preocupărilor sale muzicologice. De asemeni, în aceste încercări timpurii își află temeiurile impozantele volume ale cercetătorilor de mai tîrziu, rodul unei îndelungate și meticuloase investigații și elaborări. În *Încercări despre originea Teatrului Național și a Conservatorului de muzică și declamație,* T. T. Burada începe prin a combate mentalitatea retrogradă a boierimii asupra exercitării muzicii de către români, arătînd originea romană și fanariotă a acestei nefaste poziții : „Aceste idei care par a fi rămase de la Romani... s-au întărit mai mult la noi sub influența Fanarioților, care știm cu toții că nu ne-au adus alta decît luxul, trîndăvia și disprețul pentru tot ce e românesc, înădușind cu aceasta sentimentele noastre de naționalitate“ [115].

Metodic, după ce se arată rolul lui G. Asachi, se trece la istoricul trupelor care au afînat terenul pentru înfiriparea Teatrului Național, zăbovindu-se asupra Societății filarmonice, relevînd cauzele de speță deja amintite, ce au dus la destrămarea sa. De notat că T. Burada urmărește cu consecvență adevărul istoric, nu-l poleiește, din contră, mereu indică piedicile, dificultățile inițiativelor de afirmare a teatrului românesc. Viziunea istorică a muzicologului este conformă adevărului obiectiv, dar el nu se mărginește în a-l relata, ci operează interpretări, aprecieri și reliefări. Ramificațiile cercetării duc la depistarea unor aspecte aferente. T. Burada nu se oprește numai la trupe, ci indică repertoriul, prezintă compozițiile și însuși drumul creator al compozitorilor ce au activat în genul teatral-muzical. „E trist — scrie T. Burada — a vedea teatrul (și muzical n.n.) coborît atît de jos și abătut de la nobila lui misiune, și întreprinzătorii în loc de a întrebuința puterea morală ce o are scena asupra poporului în profitul societății și a înflori dezvoltarea literaturii dramatice, ei nu caută alta în piesele ce le dau, decît a tinde la *efect* și nimic mai mult ! Întreprinzătorii n-au înaintea lor decît

---

[114] Burada, T. T. *Opere, vol. I—II.* Îngrijitor de ediție Viorel Cosma. București, Edit. muzicală, 1974, 1975.

[115] Burada, T. În : „Lyra română“, an I, 1880, nr. 11, 22 februarie, pag. 82.

dorința de a cîștiga, și astfel inundă scena cu produceri de nici o însemnătate“ [116].

Evocarea violoncelistului B. Romberg, care la începutul veacului al XIX-lea a concertat la Iași executînd variațiuni pe o temă popu-



Teodor T. Burada,
fondatorul muzicologiei românești.

lară, constituie un fericit prilej de a sublinia actualitatea gestului pentru compozitorii contemporani. „Cît ar fi de dorit să vedem și pe artiștii noștri, ocupîndu-se din toate puterile pentru perfecționarea muzicei naționale. Ariile sunt melodioase și pline de espresiune, dacă ele au inspirat pe renumitul Romberg a compune capriciul său pe vechea

[116] Burada, T. art. cit., „Lyra română“, București, an I, 1880, nr. 16, 31 martie.

arie naţională *Mititica,* imprimat (tipărit, n.n.) la Leipzig, pe care l-a executat în Iaşi înainte încă de 1809, cu cît mai mult am trebuit să facem ca muzica noastră naţională să fie cunoscută nu numai însă românilor, dar şi altor naţiuni ale Europei" [117].

După epoca almanahurilor, T. Burada se apropie de cercul Junimii, începînd să publice în „Convorbiri literare", între 1878—1892, diverse studii de o relevantă rigurozitate documentară. Între acestea se află studiul despre *Elena Asachi,* avînd scop să scoată din anonimat această figură însemnată din faza emancipării muzicale moldovene. Un alt studiu este *Cronica muzicală a oraşului Iaşi* (1888), încropit în urma cercetării unor vechi publicaţii de epocă. T. Burada semnalează pentru întîia oară fapte petrecute, date uitării. De la el provin datele despre turneul lui Liszt la Iaşi, precum şi memorabila întîlnire dintre acesta şi Barbu Lăutarul, care ulterior a căpătat proporţii legendare.

Un alt domeniu care s-a bucurat de minuţioasele sale investigaţii a fost acela al muzicii ostăşeşti, pentru elaborarea căruia foloseşte surse interne şi externe, urmărind istoric drumul funcţiilor instrumentale cu caracter militar, de la cele de origine populară : bucium, corn, telincă, trişcă, fluier, caval, tobă, surlă, şi pînă la adoptarea instrumentelor moderne, la organizarea fanfarelor conduse de muzicieni importaţi. Mai mult, în *Cercetări asupra muzicii ostăşeşti la români* (1891) autorul recurge la o metodă mai puţin uzitată anterior ; ca ilustrare a problemelor documentare apelează la cîntece vechi ostăşeşti, patriotice, între care, *Cîntecul lui Ştefan cel Mare* şi cîntece din perioada anului 1848. Pasiunii pentru dezgroparea momentelor semnificative din trecutul muzicii noastre, i se datorează semnalarea iniţiativei boierului Neculai Istrati, organizatorul numitului Conservator de muzică de la Rotopăneşti-Suceava, cu care prilej face consideraţii asupra repertoriului jucat de elevii lui. Studiul *Şcoala de muzică şi declamaţie de la Rotopăneşti* se publică în „Arhiva" (1898), revistă la care colaborează după 1893 şi pînă în 1921. Concomitent, publică separat diverse articole de etnografie şi folclor.

În studiile publicate pînă în 1898 se cristalizează metoda sa de cercetare muzicologică. Fără să fie sclavul documentului, T. Burada îşi fundamentează toate cercetările şi concluziile pe elemente probabile. Nici o afirmaţie nu se face pînă cînd nu este susţinută de o sursă, o relatare, o incifrare. Dar nu orice izvor îl satisface. Burada întotdeauna se adapă de la sursa autentică, originală. De aici seriozitatea datelor, precizia şi faptul de necontestat al investigaţiilor sale. Pentru preocupările lui, documentul muzical propriu-zis, partitura, serveşte adeseori drept pilon al cercetării, deşi analiza muzicală nu intră în componentele arsenalului său ştiinţific. Recurge la partitură pentru a se convinge de o realitate artistică, pe care nu o adînceşte, ci o relevă. Decurge de aici principiul informaţional al metodei sale muzicologice. Înseşi interpretările, generalizările, sînt flori rare în studiile ce poartă

---

[117] Burada, T. *Bernard Romberg.* În : „Almanach musical", Iaşi, 1, 1875, pag. 57.

semnătura sa. În acel stadiu, cînd se cunoştea prea puţin despre trecutul muzicii româneşti, consemnarea fenomenului muzical însemna însă extrem de mult. Întreaga acţiune de cercetare, de scoatere la lumină a evenimentelor muzicale într-o succesiune evolutivă riguroasă, constituie de fapt temeiul, cantitatea de date şi fapte absolut necesare procesului acumulativ, în vederea alcătuirii istoriei muzicii româneşti, la care se gîndea, dar n-a apucat s-o realizeze. Însumînd preţioasele mărturii istorice descoperite de Burada se poate spune fără ezitare că de la el porneşte o mare albie a cercetării istorice, lui i se datorează pentru prima oară, înainte de G. Misail şi T. Ionescu, înlănţuirea logică a momentelor cu caracter muzical-istoric. Studiile lui Burada au fecundat şi încă fecundează cercetările actuale. Sub puternica sa înrîurire va publica M. Gr. Posluşnicu prima sa încercare de elaborare a istoriei muzicii româneşti.

Pornind de la domeniul primordial al preocupărilor sale, muzica, Burada ajunge, printr-o mobilitate intelectuală care-i era specifică, la cercetări etnografice, istorice, arheologice, teatrale, didactice. Este pionier şi în privinţa studierii instrumentelor populare, în *Cercetări asupra danţurilor şi instrumentelor de muzică a românilor*, unde impresionează prin erudiţie. Dansurile româneşti sînt puse în legătură cu dansurile din antichitate, între care : *dansul „memphitic“, dansul lacedemonienilor, dansul bahic, dansul vegetaţiei de 1 mai la romani, dansul salienilor*, al *colisaliilor*, de la care ar descinde *jocul căluşarilor*. Descrie dansurile româneşti recurgînd la izvoare literare vechi, ca D. Cantemir, ilustrînd jocurile şi prin note muzicale. Vorbeşte de dansuri arhaice, ca *drăgaica, paparuda*. Ca şi Gh. Asachi, *ardeleana* este asemănată cu *tarantela* italiană. Descrierea dansurilor oferă nume mai mult sau mai puţin cunoscute : *chindia, calomeica, alivencile, prangu, ca la uşa cortului*. Aceeaşi cale o urmează şi în descrierea instrumentelor populare (recurgînd şi la desene, menţiuni istorice), ca apoi să ajungă la descrierea organologiei instrumentale, cu referiri la interpreţi, domnitori, care au contribuit la introducerea unor instrumente pe teritoriul patriei noastre. Asemenea studii cuprinzătoare nu puteau epuiza domeniul respectiv. Totuşi, se impune disciplina elaborării, consecvenţa metodică, vastitatea problematicii abordate. Burada a fost primul muzicolog care a înţeles complexitatea fenomenului folcloric, conform cuvintelor sale : „Unica literatură veche a românilor, care este sigiliul caracterului nostru original, o găsim, pe lîngă alte multe obiceiuri şi datini ale poporului, şi în cîntecele populare... Ele au constituit şi constituie o parte principală din bogăţia noastră intelectuală“ [118].

Preocupat de cercetarea folclorului sub impulsul interesului manifestat de generaţia cărturarilor de la 1848 şi extinsă de B. P. Haşdeu, S. Fl. Marian, M. Gaster, Gr. Tocilescu, principala sa dorinţă a fost să dezgroape comorile artei populare, să le descrie şi semnaleze. Burada

---

[118] Burada, Teodor. *O călătorie în Dobrogea*. Ediţie îngrijită de Marin Bucur. Bucureşti, Editura Tineretului, 1962, pag. 5.

îşi clarifică cu timpul concepţia folclorică, înţelegînd că folclorul cuprinde nu numai cultura spirituală ci şi pe cea socială, materială [119]. Pentru aceasta notează tot ce crede de cuviinţă în legătură cu productul popular, capabil să servească la întregirea datelor despre respectivul gen, folosind adesea metoda descrierii. Prin urmare Burada nu se mărgineşte la relatarea fenomenului strict folcloric, ci îl completează cu mediul în care se defineşte, ceea ce trebuie să recunoaştem aparţine metodei etnografice. Alături de aceasta se cuvine menţionat că Burada sesizează diferenţele regionale ale folclorului nostru, semnalează genuri neintrate în cercul orbitei specialiştilor ca : *bocetul*, repertoriul de înmormîntare (cîntecul *bradului*), *balada*, *cîntecul paparudelor*, *pluguşorul*, *cîntecul cununii*, *drăgaica*, *scaloianul*, *teatrul popular* şi altele. Are revelaţia folclorului comparat. Pentru a se înarma cu elemente comparative asupra muzicii noastre populare, întreprinde călătorii de documentare în toate părţile locuite de români, în direcţia celor patru raze : Macedonia, gubernia Kerson din Rusia, Moravia, Kameniţa, Muntele Athos, Bithinia (Asia Mică), Bulgaria, Croaţia, Dalmaţia, Grecia, Angora (Asia Mică), Galiţia, Egipt. De pretutindeni se întoarce cu preţioase observaţii, documente, impresii, aşternîndu-le pe hîrtie şi folosindu-le în demonstrarea ideilor sale asupra vechimii şi originalităţii muzicii româneşti. Este interesant că din Macedonia, între altele, T. Burada aduce preţioase informaţii despre cîntecul lui Mihai Viteazul.

Fără să teoretizeze folclorul, Burada reuşeşte să cuprindă o arie vastă a acestui domeniu, oferind premisele sigure ale viitoarelor generalizări. Concludent fiind : *Despre întrebuinţarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român.* Lui îi datorăm şi o succintă încercare de întocmire a istoricului culegerilor melodiilor populare în : *Un studiu inedit asupra muzicii româneşti*, rămas în manuscris şi publicat recent în revista „Muzica" [120], care la fel ca şi alte materiale oscilează ca profil între istorie şi folclor. De altfel, un răspuns categoric la întrebarea ce a fost T. Burada în muzicologie : istoric sau folclorist, nu se poate da, deoarece a îmbinat ambele ramuri, extinzîndu-şi priceperea şi asupra altor sectoare. Nu este întîmplător că literaţii îl alătură marilor cercetători ai literaturii populare din veacul trecut, invocînd pentru aceasta, înainte de toate, amplul studiu *O călătorie în Dobrogea.* Realitatea este că în însăşi sfera muzicologiei, valenţele lui Burada nu s-au rezumat la cele două direcţii semnalate. Pînă în 1900 elaborează cîteva articole de istorie a muzicii universale, de organologie instrumentală, în *Originea violinei şi perfecţionarea ei, François Tourte — renumitul perfecţionator al formei arcuşului de astăzi.* Un alt studiu, deşi nefinalizat, se referă la întrebuinţarea clopotelor în muzică. Tot lui Burada îi aparţine pionieratul şi în materie de articole sintetice cu profil enciclopedic, de dicţionar, aducîndu-şi aportul la clarificarea terminologiei muzicale uzuale româneşti.

---

[119] Chiţimia, I. C. *Folclorişti şi folcloristică românească*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1968, pag. 89.

[120] „Muzica", Bucureşti, 12, 1962, nr. 11, p. 35.

Numindu-l pe T. Burada ctitor al muzicologiei, alături de alți neobosiți promotori și deschizători de drumuri, nu facem decît să legiferăm, dacă ne este permis, un adevăr spus și de alții, dar insuficient intrat în conștiința tuturora. Autor a mai bine de patruzeci de studii de muzicologie (istorie, folclor, etnografie etc.), T. Burada demonstrează o titanică forță de muncă, o exemplară luciditate metodologică, operînd numai cu documente trecute prin mîna lui, o bogată cultură muzicală, literară, o conștiință de înaltă forță patriotică. Dacă i s-ar putea reproșa că n-a aprofundat analitic anumite fenomene, s-ar putea aduce în sprijinul însemnătății sale amplitudinea investigațiilor, concretizate în sute și sute de pagini. Mai întemeiat apare regretul că n-a avut suficient timp și pasiune pentru susținerea argumentată a compozițiilor românești, despre care există referiri, dar nu și demonstrații științifice, care să le ateste valoarea profesională, fie și în condițiile de creștere de atunci. Dar activitatea muzicologică a lui T. Burada nu încetează la 1898. Dimpotrivă, înregistrează o linie mereu ascendentă în studii de real interes, de maturitate, consacrate mișcării corale, figurii lui D. Cantemir și îndeosebi mișcării noastre teatrale și muzicale.

COMPOZITORI ÎN POSTURĂ MUZICOLOGICĂ

Rîndul muzicologilor și criticilor, improvizați sau din vocație, va fi întărit prin aportul compozitorilor. Nu avem de-a face cu teoreticieni de mare anvergură, ci cu compozitori care își pun probleme de creație, se interesează de destinul muzicii și urmăresc să găsească propriul drum creator, concomitent cu pregnanța națională. Existența îndeletnicirilor de efigie teoretică în preocupările compozitorilor va marca o componentă permanentă în istoria muzicii noastre : compozitorii nu lasă domeniul muzicologic exclusiv pe umerii profesioniștilor, ci contribuie, alături de ei, la întremarea unei tradiții, a unei mișcări cursive. Începutul acestei linii se leagă de activitatea lui Iacob Mureșianu, Gavriil Musicescu, George Dima. Ei nu se manifestă des, ci sporadic și dens, în funcție de anumite probleme aflate pe agenda zilei.

Se cunosc materiale unicate și datorate lui Al. Zisso, Al. Berdescu, C. Porumbescu. O oarecare permanență o are Mauriciu Cohen-Lînariu, care se manifestă și în calitate de critic muzical, scriind săptămînal cronici și articole în presa vremii, îndeosebi în „România musicală." În ultimii ani ai veacului trecut se afirmă și Stan Golestan, sub semnătura S. Goleșteanu, în „România musicală", prin scrisori despre viața muzicală pariziană.

Într-un anumit fel și G. Stephănescu poate fi alăturat domeniului teoretic, deși nu a susținut o activitate publicistică. Totuși, memoriile și întîmpinările sale au o valoare ce echivalează, în probleme de teatru liric, cu o prestigioasă muncă de exeget și critic muzical. De altfel, după 1900, Stephănescu, în cîteva rînduri, va lua condeiul în mînă, scriind despre același cerc de probleme care i-au animat voința și idealul.

Şi Eduard Caudella se hotărăşte să publice articole de critică în primii ani ai secolului nostru, elaborînd apoi o amplă lucrare memorialistică. Legat de acest aspect, se ştie că şi M. Cohen-Lînariu şi-a aşternut pe hîrtie amintirile. Publicarea acestor documente asupra vieţii muzicale văzute de Caudella şi Lînariu va aduce o vibraţie autentică în procesul cunoaşterii acestei perioade de emulaţie şi precursorat. La aceste izvoare, dacă se adaugă şi bogata corespondenţă a muzicienilor, se întrevede o variată formă de consemnare şi împărtăşire a ideilor animatoare şi a sentimentelor trăite de către diferiţii compozitori. Nu ne vom referi însă decît la materialele ce cumulează preocupări muzicologice, amînînd şi observaţiile pe marginea naturii articolelor de critică ale lui Cohen-Lînariu şi Golestan. Aşadar, vom zăbovi numai asupra preocupărilor muzicologice ale lui Mureşianu, Dima şi Musicescu.

Din capul locului se cere precizat că nici un compozitor român din veacul trecut nu poate fi cotat ca muzicolog (critic), aşa cum în perioadele secvente vor justifica aceste personalităţi ca : M. Jora, C. C. Nottara, Al. Alessandrescu, din două motive : pentru că nu au manifestat o permanenţă în scris, iar cei care ar merita (M. C. Lînariu), abia înregistrează prima perioadă în calitate de critic. Aşadar, putem releva mai curînd contribuţii la defrişarea terenului teoretic.

Iacob Mureşianu. Deşi a redactat „Musa română" nu poate fi alăturat lui Filimon, Misail, Ventura, Cordoneanu, deoarece, în pofida aparenţelor, a scris puţin. „Musa română" nu era atît o revistă muzicologică, deşi debutează în această ipostază, cît o publicaţie muzicală, orientată îndeosebi spre tipărirea şi răspîndirea unor piese muzicale.

Mureşianu scrie cîteva articole, redactează informaţii muzicale, susţine corespondenţă. Dintre acestea menţionăm : *Danţulu, muzica şi figurile jocului naţional Romana* [121], *Lăutarii noştri* [122], ca şi portretele biografice Mozart, Schumann, Rubinstein. Caracter literar au *Puterea muzicei* [123] sau *Puterea cîntului* [124].

Se pot citi în „Musa română" cuvinte acute şi înălţătoare despre progresul muzicii noastre. Deci opera muzicologică a directorului „Musei" trebuie înţeleasă într-un sens larg şi nu unul strict, adică în acţiunea desfăşurată în paginile revistei pentru popularizarea muzicii în condiţii materiale nefavorabile, pentru impulsionarea mişcării muzicale. Şi va trebui să recunoaştem că acţiunea era de primă mărime. Nu atît articolele în parte, cît fiecare număr al „Musei" se reclamă ca factor activ de propagandă pentru o muzică transilvăneană românească.

George Dima semnează destul de rar în presa vremii, pentru simplul motiv că nu a avut preocupări muzicologice mai intense. Apare în ziarul sibian „Telegraful Român" şi în „România musicală", care reti-

---

[121] În : „Musa română", Blaj, An. I, 1888, nr. 6, p. 1 şi 16.

[122] În : „Musa română", Blaj, An. I, 1888, nr. 12, p. 16.

[123] În : „Musa română", Blaj, An. I, 1888, nr. 1, p. 16.

[124] În : „Musa română", Blaj, An. II, 1894, nr. 4, p. 6.

părește studiul *Ce să facem în prima linie pentru îmbunătățirea stării muzicale a poporului nostru*[125], publicat mai întîi în „Anuarul arhidiecezan" din Sibiu, 1897—1898. De fapt, acest studiu îl proiectează pe Dima în șirul muzicienilor gînditori. După ce constată interesul crescînd pentru muzică, se întreabă dacă progresele sînt satisfăcătoare, referindu-se la muzica românească în general, atît din România, cît și din Transilvania aflată încă sub dominație habsburgică. Denunță străinismul încurajat de curtea regală în promovarea vieții muzicale. Referindu-se la Transilvania, arată că s-a făcut mai mult decît dincolo de Carpați pentru extinderea cultului muzicii la sate, în popor. Are în vedere reuniunile corale țărănești. Făcînd o succintă istorie a muzicii transilvănene românești, arată rolul pozitiv exercitat de contactul cu reuniunile germane. După Dima, mijlocul cel mai eficace pentru răspîndirea muzicii îl reprezintă reuniunile, și în consecință relevă rolul ce revine învățătorilor în îndrumarea lor.

Amplul studiu menționat conține referiri asupra caracterului esențial al muzicii românești. Potrivit opticii lui Dima, „cîntarea lui (a românului, n.n.) e o plîngere neîntreruptă..." și explică : „Jalea aceasta nespusă în muzica noastră provine din multele și grelele suferințe ce a avut să îndure poporul nostru în decurs de multe veacuri, și care l-au făcut să-și uite să cînte și de voie bună... Românul și-a uitat să cînte cîntece vioaie și chiar cuvintele de veselie și de vitejie le îmbracă în haina melodică a tristeții"[126]. Valabilă în contururile sale esențiale, aserțiunea nu poate fi preluată decît parțial, deoarece varietatea dintotdeauna a folclorului nu poate omite melodiile de joc vesele, dinamice. Chiar și în domeniul muzicii vocale, la care presupunem că se referă Dima, nu se face abstracție de vioiciunea spirituală și iradiantă a caracterului ființei românești. Rămîne valabilă însă constatarea tristeții, meditației care învăluie multe cîntece populare. Mergînd pe linia cuvintelor lui Dima, mai tîrziu Enescu, care nu credem că a cunoscut ideile compozitorului transilvănean, identifică în ethosul muzicii populare caracterul nostalgiei poetice, sau cum ar spune Lucian Blaga, tristețea tracică.

Vorbind despre muzica bisericească, dirijorul reuniunii din Sibiu îi indică originea bizantină. Dar, ceea ce este cu adevărat surprinzător și demn, se raportează la diferența pe care încă la sfîrșitul secolului trecut o face Dima între curentul bizantin și muzica românească, fără însă a insista. Vorbește despre deosebirile dintre „cîntările lui Vasilie și ale lui Atanasie și între cîntările noastre", ca apoi să treacă la problema cultivării muzicii bisericești. „Cîntările bisericești, cari le-am moștenit de la moși și strămoși, sînt ale noastre, și avem în ele o mulțime de motive frumoase și originale, și noi trebuie să le conservăm".

---

[125] An. IX, 1898, nr. 14—15.

[126] Dima, G., art. citat, în : „România musicală", An IX, 1898, nr. 14, 1 septembrie, pag. 123.

Perpetuarea era înţeleasă ca eliminare a influenţelor străine : „Este natural că prin neglijarea muzicii noastre bisericeşti, s-au strecurat tot felul de influenţe stricăcioase, prin care modul de cîntare a suferit şi a decăzut, şi aceste, şi nu cîntările în sine este răul care bîntuie biserica noastră“ [127].

Insistenţa asupra muzicii bisericeşti trebuie privită prin prisma condiţiilor epocii. În vremea cînd continua asuprirea naţională a românilor, cultura promovată de biserică se bucura de unele privilegii, fapt pentru care, sub aripa ocrotitoare a acesteia, se putuse desfăşura procesul definirii culturii naţionale în general. Pe atunci, aşa cum o arată şi Dima, unicul loc unde poporul putea auzi şi cînta în voie era biserica. Tocmai de aceea îşi ţintuieşte aspiraţiile în viitorul cîntării bisericeşti. Desigur că astăzi aceste aspecte nu îşi menţin actualitatea, deoarece în viaţa poporului acţionează cu totul alţi factori de cultură.

Interesante ni se par în schimb ideile asupra interpretării muzicale : „Cîntarea trebuie să fie totdeauna expresivă, căci altfel nu-şi împlineşte scopul pentru care e menită. O simplă urmare melodică a tonurilor, fără de expresie, este ca un corp fără de viaţă : ne lasă rece, iar cînd expresia este contrară spiritului cîntării, atunci ne respinge chiar [128].“

Gavriil Musicescu are o activitate muzicologică mai substanţială. Preocupările sale se manifestă prin studii, articole şi conferinţe publice, din care unele au fost publicate. În fond nu cantitatea articolelor, deşi în cazul lui Musicescu este considerabilă, ţinînd cont de numeroasele sale intervenţii şi răspunsuri foarte critice, adresate şi publicate de diferite ziare şi reviste din toate provinciile româneşti, deci nu cantitatea determină valoarea ideilor, ci originalitatea lor. Sub acest aspect, lui G. Musicescu îi datorăm unele teze de mare importanţă pentru evoluţia muzicii.

Ceea ce îl deosebeşte pe Musicescu de restul confraţilor care au mai scris este, în afara naturii înseşi a ideilor, tonul polemic, virulenţa frazelor, combativitatea ascuţită. Articolele şi conferinţele sale ţintesc în opinii notorii, au o adresă precisă, demonstrează caracterul şubred al poziţiilor adverse. Nu o singură dată Musicescu îşi exprimă dezacordul cu un punct de vedere, poartă discuţii deschise cu reviste, cu muzicieni, mai cunoscută fiind polemica cu G. Scheletti, la care ne vom referi atunci cînd vom trata problema folcloristicii noastre.

Are un schimb tăios de opinii cu C. M. Cordoneanu, cu ocazia discutării *Liturghiei* de Stephănescu, dacă sînt sau nu împrumuturi de stil de la ruşi [129]. Musicescu este cel care, printr-o întrebare deschisă, cerînd

---

[127] Idem ; ibidem.

[128] Dima, G., op. cit., nr. 15, p. 131.

[129] Musicescu, G. *Întîmpinare.* În : „România musicală“, Bucureşti, An. V, 1894, nr. 1, p. 4 ; şi *Adevărul supără.* În : „Arta“, Iaşi, An. III, 1894, nr. 4, p. 55.

o precizare, determină o discuție, adică un lanț de articole despre *Deșteaptă-te române* [130].

Două mari domenii îl preocupă pe Musicescu : muzica populară și muzica bisericească, polarizînd în jurul lor tot restul activității sale. În afara acestora mai intră în raza sa muzicologică și învățămîntul muzical, *Cîteva cuvinte despre muzică* [131] și impresii după turneul din Transilvania și Banat [132]. Mobilul pentru care Musicescu se hotărăște să scrie este instituirea, în 1883, a premiului I. Heliade Rădulescu pentru cea mai bogată colecție de arii vechi populare române. Într-un anumit fel, Musicescu abordează probleme specifice de folclor, și anume de metodologie, privind alcătuirea și semnificația unei atari culegeri. Părerile sale sînt interesante, deoarece promovează concepții noi, valorificate mai tîrziu de către D. G. Kiriac, atunci cînd propune inițierea unei largi acțiuni de valorificare a melodiilor folclorice. Deși anticipăm tematica viitorului subcapitol, sîntem nevoiți să insistăm asupra esenței ideilor vehiculate de G. Musicescu.

„5000 lei noi!“ este titlul articolului publicat în revista ieșană „Arta“ [133]. Principalele aspecte tratate sînt legate de interesul unei colecții de cîntece populare, dacă hotărîrea decernării premiului va realiza scopul urmărit și care ar fi măsurile menite să ducă la împlinirea dezideratului alcătuirii colecției științifice. Pornind de la exemplul muzicii germane și mai ales de la celebrele cuvinte ale lui R. Schumann : „Ascultă cu luare aminte diferite cînturi naționale ; ele compun un bogat izvor de prea frumoase melodii și te informează despre caracterul diferitelor națiuni“ — Musicescu caută să demonstreze locul important acordat în alte țări folclorului, ca apoi să treacă la fondul chestiunii, problemele cheie ale metodologiei culegerii, întrebîndu-se cum trebuie efectuate. Mai departe, se fac recomandări pentru culegerea dirijată pe ani și districte, o explorare integrală pentru efectuarea unei hărți folclorice a țării noastre, considerînd că există un străvechi fond muzical comun tuturor românilor. Întrebările lui Musicescu, neclarificate decît parțial în vremea lui, aveau o semnificație crucială metodologică. (Dar amînăm demonstrarea lor cu cîteva pagini pentru a evita repetările.)

Un alt studiu, de mare forță patriotică, este *Naționalism sau cîntecele populare* [134], unde supune unei aspre critici diferitele opinii nefundate asupra folclorului și inconsecvențele revistelor muzicale care au propovăduit dragostea, interesul pentru acest filon al culturii popu-

---

130 Musicescu, G. *Deșteaptă-te Române.* În : „Arta“, Iași, An. III, 1894, nr. 23—24 ; și *Relativ la Deșteaptă-te române.* În : „Arta“, Iași, An. III, 1894, nr. 2, p. 45—50.

131 „Lyra română“, București, An I, 1880, nr. 5—8.

132 În : „Arta“, Iași, An. III, 1894, nr. 7, p. 121—122.

133 Musicescu, G. *5000 lei noi.* În : „Arta“, Iași, An. I, 1884, nr. 11, 10 februarie, pag. 167.

134 Musicescu, G. *Naționalism sau cîntecele populare.* În : „Arta“, Iași, An. II, 1885, nr. 7, 1 ianuarie, pag. 50.

lare. Cu multă asprime infierează cuvintele cronicarului ziarului ieşean „Unirea", care, referindu-se la premiera operei comice *Olteanca*, încerca să arate că muzica populară nu este suficient de bogată, nu dispune de teme şi motive suficient de serioase, nu exprimă destule sentimente, nu sînt destul de variate ca ritm, măsură, pentru a fecunda fanteziile creatoare. Remarcă articolele lui G. Misail din „Lyra română" despre muzica populară, dar nu aplaudă piesele lipsite de iz folcloric publicate în aceeaşi revistă. Este mai aspru faţă de revista „Doina", deoarece publică numai marşuri, polci, romanţe. Concluzia lui : „... s-a scris foarte bine şi cu mult sentiment asupra cîntecelor noastre naţionale ; păcat că nu s-au aplicat şi în practică, aceea ce s-a scris ca teorie". Mereu se plînge că se face prea puţin pentru depistarea comorilor folclorului, că una este în vorbă şi alta în fapte. Numai atunci cînd se vor conjuga aceste componente vom reuşi să fructificăm bogăţia inestimabilă a folclorului. Susţinînd necesitatea valorificării cîntecelor populare, în lumina educaţiei şcolare şi a poporului, Musicescu denunţă pe acei ce contestă meritele artistice ale folclorului. Peroraţia sa fierbinte are drept scop să pregătească terenul pentru lansarea cîntecelor populare, de fapt armonizările sale, cu care se pare că viza personal premiul Academiei, decernat însă colecţiei lui D. Vulpianu.

Ideea dominantă ce brăzdează articolele este patriotismul ardent, afirmarea încrederii în virtuţile melodiei populare, care trebuie să joace un rol activ în educaţie, în creaţia cultă şi în răspîndirea spiritualităţii naţionale. Această credinţă enunţată cu probitate în jurul anilor 1885 va fi reluată în straie noi în *Muzica populară* [135], în 1900 şi 1903, în conferinţa *Cîntări bisericeşti şi muzica poporană* [136]. În acest articol avem o sinteză a ideilor lui Musicescu asupra celor două domenii enunţate şi un istoric al mişcării muzicale bisericeşti cu succinte referiri asupra personalităţilor de după 1823. Evident, Musicescu foloseşte cuvinte aspre la adresa sistemului muzical psaltic, la imprecizia semnelor sale de notaţie, la conservatorismul reprezentanţilor Sinodului, care nu vor să admită introducerea notaţiei lineare. Nu ezită să demonstreze lipsa de sens a teoretizării unor noţiuni psaltice, în speţă definiţia modului mustaar dată de A. Pann. Concluzia la care ajunge Musicescu în privinţa stării muzicii bisericeşti se cuprinde în fraza de încheiere : „Şi toate aceste neorînduieli şi haosul cîntărilor bisericeşti se datorează semnelor prin care se notează cîntările bisericeşti, teoriei încurcate şi incomplete de care se serveşte, precum şi a prea limitatelor cunoştinţe a acestei specialităţi, de cei ce o profesează" [137].

Poziţia lui se înţelege mai bine atunci cînd se ia în considerare că, fiind dirijor al corului Mitropoliei, urmărea să restructureze maniera

---

135 Musicescu, G. *Muzica populară.* În : „Albina", Bucureşti, An. III, 1900, nr. 14, 2 ianuarie, p. 375.

136 În „Arhiva" (Iaşi), An XII, 1901, nr. 7 şi 8, iulie-august ; publicat şi în : Gavriil Musicescu, *Opere alese,* ediţie îngrijită de G. Breazul, Editura muzicală, Bucureşti, 1958.

137 Musicescu, G. *Opere alese,* pag. 248.

execuției cîntării religioase, să înlocuiască sistemul monodic cu cel armonic, să conjuge, într-un cuvînt, sistemul cîntărilor străvechi cu conceptul european de muzică cultă. Atitudinea sa nu a fost negativistă, ci profund realistă, corespunzînd unei situații de fapt, cînd bătălia pentru simplificarea notației, pentru adoptarea sistemului guidonic era în plină campanie, avînd numeroși adepți, dar și înverșunați adversari.

După ce compară muzica populară cu muzica bisericească, pledînd pentru originalitatea națională a primeia, purcede la o analiză a situației pentru care unele pături sociale se îndepărtează de matca muzicală originară în acest sens, aruncă o privire și asupra relației creație cultă — folclor. „Și în adevăr, în celelalte țări, cei mai mari compozitori muzicali s-au adăpat din izvorul melodiilor poporane, pe care l-au scos în lumea mare, făcînd fala patriei lor. Cu durere trebuie să mărturisesc că nu tot așa se petrece și la noi, cu toate că frumusețea, bogăția și puterea magică ce exercită cîntecele noastre populare nu se mai pun la îndoială, necum să fie contestate“ [138].

Ceea ce urmează se înscrie în demonstrația pentru rolul însemnat al folclorului ca sursă dătătoare de viață creației culte. Astfel, trece în revistă adversarii direcți și opinia unor intelectuali sau muzicieni care au depreciat la vremea respectivă prelucrarea melodiilor populare, țărănești. Mai insistă și asupra rolului avut de cîntecele populare în turneul întreprins în provinciile carpatine, care au avut darul să neliniștească autoritățile austro-ungare. Perorația lui Musicescu se canalizează înspre idei de esență generalizatoare, al căror centru gravitează spre aceste imperative :

„Iată însemnătatea, iată puterea nevinovatului cîntec poporan, care pe lîngă magica putere ce exercită asupra poporului electrizîndu-l și oțelindu-l la luptă, la tot felul de greutăți, acest cîntec mai are și acea nevăzută putere de a neliniști autoritățile puterilor străine sub sceptrul cărora se găsesc romînii.

Așa fiind lucru, bine facem noi că neglijăm cîntecele poporane ? Eu cred că în fiecare palat sau colibă ar trebui să răsune cîntecele poporane, și mai ales pentru generațiunile tinere aceasta este de mare folos, căci ceea ce se sădește în inimile tinere, cu greu se poate desrădăcina.

Și tot din acest izvor nesecat ar trebui să se adape și specialiștii noștri compozitori.“ [139]

Prin asemenea cuvinte Musicescu a înțeles să militeze pentru dezgroparea folclorului și situarea lui la loc de cinstire și venerație, înscriindu-se, cu o voce personală, în contextul mișcării culturale românești din acea epocă, al cărui pivot îl reprezintă asimilarea producțiilor populare. G. Musicescu nu a fost un teoretician, ci un propovăduitor, o torță vie pentru dobîndirea independenței artistice, pentru desprinderea de sub tutela influențelor străine, dominarea și aclimatizarea lor la substanța nedisimulată a folclorului românesc.

---

[138] Idem, pag. 249.

[139] Idem, pag. 250.

Un studiu de mare interes documentar, care a avut un puternic răsunet în epoca sa, se intitulează : *Corurile bisericești* [140], unde se face un istoric și o analiză critică a stadiului operei de introducere a stilului nou, armonic.

Încheind aceste rînduri, putem conchide că muzicienii noştri, compozitorii, şi-au aşternut pe hîrtie gîndurile pentru a-şi uşura împlinirea faptelor, pentru a susţine în opinia largă noutatea ideilor ce prindeau contururi artistice, pentru a îndrepta corabia spre ţărmul bogat în roade al specificului naţional. Articolele lor nu au un caracter festiv, nu sînt formale sau gratuite, rostul lor fiind să dezvăluie cu claritate şi nesovăială disputa aprinsă pentru triumful autenticei arte româneşti.

SCRIITORI ÎN IPOSTAZĂ MUZICOLOGICĂ

Unii dintre scriitorii noştri de frunte au îndrăgit muzica, mai mult decît în calitate de simpli melomani. Prin scris, în conferinţe sau diverse forme, au intervenit formulînd concepte, exprimînd cu vigoare şi plasticitate idei estetice sau păreri în chestiuni administrative. Nu intenţionăm să explorăm terenul vast al preocupărilor muzicale în rîndul literaţilor. Tangenţial sau frontal am abordat această chestiune în paginile anterioare, invocînd numele lui Alecsandri, Filimon, Bariţiu, Odobescu...

Eminescu însuşi era un mare admirator al artei sonore, natura lui era prin excelenţă muzicală ; în cadrul trupelor de teatru a avut prilej să o îndrăgească şi mai mult, să-i cunoască pe A. Flechtenmacher, L. Wiest, Ferlendis, fraţii Lemisch [141]... Redactor la „Timpul", Eminescu a avut ocazia să publice mai multe cronici cu profil muzical.

După cum arată T. V. Stefanelli, Eminescu iubea muzica, cînta mereu, îndeosebi cîntecele populare *Barbul Lăutarul, Frunză verde de piper* şi *Mai turnaţi-mi în pahare* [142]. Nu mergea decît foarte rar la concerte şi la operă „... mai mult de dragul baletelor" [143]. Veronica Micle îi cînta la pian piese de Chopin şi Schumann [144].

---

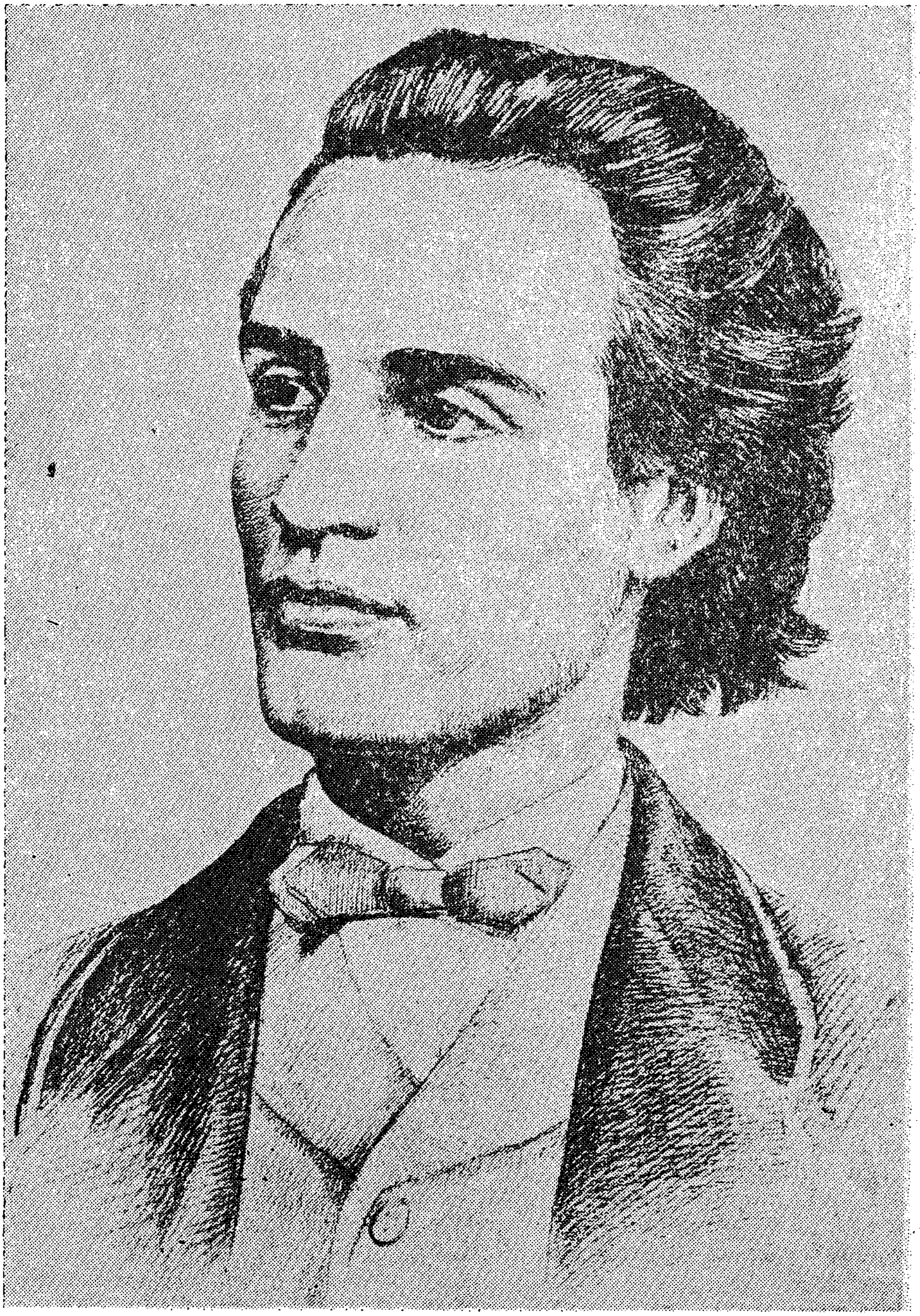
[140] „Arta", Iaşi, An. I, 1883, 18—20, 22, 23 ; An. II, 1884, nr. 1—8.

[141] Cosma, Viorel. *Eminescu şi muzica.* În : „Muzica", Bucureşti, 1975, nr. 4, p. 7—20.

[142] Stefanelli, T. V. *Eminescu şi cîntecul.* În : *Amintiri despre Eminescu.* Bucureşti, 1914, p. 99—102. El vorbeşte de patru cîntece populare, dar sînt propriu-zis trei ; *Barbu lăutarul* apare de două ori.

[143] Bogdan-Duică, I., în *Scrieri mărunte despre Eminescu,* în „Viaţa Românească", An XVI, 1924, p. 154, arată că autorul cîntecului *Mai turnaţi-mi în pahare* este bihoreanul Dumitru Sfura. Slavici, I. *Amintiri,* 1924, p. 103. Mai arată că Eminescu nu avea „slăbiciune pentru muzică".

[144] Lupu-Morariu, Octavia. *Eminescu şi muzica.* În : *Buletinul Mihail Eminescu,* Cernăuţi, XI, 1940, nr. 18, p. 56—57 ; cf. O. Minar. *Dragoste şi poezie,* p. 148—165.



Mihai Eminescu, semnatarul unor articole despre muzică.

Eminescu a scris despre Beethoven şi Pergolesi, tangenţial despre L. Wiest, Wachmann, Toma Micheru, Flechtenmacher, Stephănescu, F. Schipek, violonistul Friemann, P. Sarasate, Conservatorul din Iaşi. Sesizează cu intuiaţia sa remarcabilă caracterul spontan al artei interpretative, încercînd să determine interesul cititorilor „Timpului" pentru concertul lui P. Sarasate : „Aceşti artişti executori iau arta lor cu sine şi cine nu se foloseşte de puţinele ocazii ce li se oferă pentru a-i auzi, au pierdut pentru totdeauna o plăcere artistică fără seamăn, senzaţiuni muzicale pe care numai artistul acesta şi nu altul le poate produce" [145]. Foarte interesante remarci despre neconcilierea dramei şi muzicii face în cronica *Fadette (Urîta satului)*: „Arta muzicală e prea însemnată în sine pentru a face concesii piesei, iar arta dramatică este iar prea însemnată pentru a sluji de libret muzicei" [146].

Eminescu susţine cu pasiune arta interpretativă autohtonă prin Toma Micheru, cerînd publicului ieşean „... să susţină pe un artist român mai mult decît pe concertiştii străini..." [147]

Tangenţial, făcînd cronică dramatică, Eminescu s-a referit şi la muzică, emiţînd unele remarci la adresa compozitorilor noştri. Despre Ed. Caudella, dirijorul orchestrei Teatrului Naţional din Iaşi, scria că „... este un muzicant de talent, atît ca execuţie (violonist, n.n.), cît şi în compoziţiile sale, care nu sînt lipsite de farmec" [148]. Microportretul lui I. Wachmann este conturat cu plasticitate : „Wachmann tatăl era unul din acei muzicanţi plini de talent şi de reminiscenţe, care în vremea lor scutura aria din mînecă, încît o mulţime de operete din repertoriul vechiu al teatrului bucureştean îi datoresc lui originea lor" [149]. Într-un articol vehement ia apărarea lui L. Wiest, persecutat : „Wiest trebuia s-aibă soarta mai tuturor oamenilor de talent, trebuia să cadă şi el victima acelei conjuraţii eterne a nulităţilor invidioase, a nervilor săi, a neputincioşilor de minte, a capetelor inerte ce prigonesc, fără omenie, fără milă şi fără ruşine omul care se distinge prin merit propriu şi a cărui existenţă le stă ca un ghimpe în sufletul lor sec şi netrebnic" [150].

Întîlnim şi o altă categorie de literaţi preocupaţi de problemele estetice ale muzicii, ca urmare a unor practici instrumentale, vizionării şi frecventării de opere şi concerte, sau aprofundării unor materiale semnate de muzicieni ori filosofi străini. Era în obişnuitul vieţii mondene,

---

[145] [Eminescu, M.]. *Pablo de Sarasate.* În : „Timpul", Bucureşti, An. VII, 1882, nr. 37, 18 februarie, p. 3.

[146] [Eminescu, M.]. *Fadette (Urîta satului).* În : Timpul, Bucureşti, An. II, 1877, nr. 291, 25 dec., p. 3.

[147] [Eminescu, M. *Toma Micheru*]. În : „Curierul de Iassi", An. X, 1877, nr. 32, 23 martie, p. 3.

[148] Eminescu, M. *Repertoriul teatrului românesc.* În : *Articole şi traduceri,* Ed. critică de Aurelia Rusu. Bucureşti, Edit. Minerva, 1974, p. 215.

[149] Eminescu, M. *Actori serioşi şi actori setoşi de aplauze.* În : Articole şi traduceri. Op. cit., p. 207.

[150] În : „Timpul", Bucureşti, 1880, 8 noiembrie ; cf. Massoff, I. *Eminescu şi teatrul,* Bucureşti, Edit. pentru literatură, 1964, p. 218.

în anumite cercuri, să se discute despre muzică, despre ideile estetice ale curentului wagnerian și altele. Incidența muzicii cu filosofia, fenomen curent în a doua parte a veacului trecut, a avut ecouri prelungite și la noi, esteticienii culturii românești nerămînînd indiferenți la acutele probleme muzicale. Cei mai însemnați par să fie Titu Maiorescu și Anghel Demetriescu, care, prin opiniile lor de ordin muzicologic, au intrat și în Pantheonul Thaliei.

TITU MAIORESCU

Muzica l-a preocupat pe Titu Maiorescu (15 februarie 1840 — 1 iunie 1917) întreaga viață. Cînta la flaut și pian în tinerețe, frecventa cu asiduitate teatrele lirice, în familia sa, ca și în cercul Junimii, se organizau serate muzicale cu concursul unor muzicieni ca Dimitrescu, Ed. Wachmann, Lubicz ; fiica sa Livia cînta arii și lieduri ; a fost președintele Societății muzicale bucureștene Buciumul. *Însemnările zilnice* ca și corespondența conțin numeroase gînduri și impresii muzicale, demonstrînd ponderea acestei arte în viața sa [151].

Ideile estetice maioresciene, antrenînd muzica, le întîlnim în anii cristalizării pozițiilor estetice, reluîndu-le ostentativ și declanșînd formulări de opinii în mult discutata problemă a muzicii italiene și germane [152], a sensurilor estetice pe care le reprezintă.

Sintetizînd teoriile herbartiene și hegeliene asupra frumosului, T. Maiorescu distinge elementele care dezmembrează unitatea armonioasă a acestuia, conducînd la exagerări de o anumită manieră. „Dacă frumosul — arăta T. Maiorescu — nu este decît deplina pătrundere a

---

[151] Maiorescu, Titu. *Însemnări zilnice*, prelucrate de I. Rădulescu-Pogoneanu, vol. I—III. București, Edit. Librăriei Socec, 1937—1944 ; Maiorescu, Titu. *Jurnal,* I. Studiu introductiv de L. Rusu, ediție îngrijită de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon. București, Edit. Minerva, 1975.

[152] Într-o primă formă, concepția sa despre muzică își găsește expresie în : *Einiges philosophische in gemeinfasslicher Form* (Berlin, Ed. Nicolai, 1860). Va fi tratată și în disertația : *Die alte französische Tragödie und die Wagnerische Musik,* ținută în cadrul societății hegeliene berlineze. La 10 martie 1861, la Berlin, cu ocazia strîngerii fondurilor pentru monumentul lui Lessing de la Kamenez vorbește despre *Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner.* Cu aceeași temă se prezintă la Cercle des sociétés savantes din Paris, la 12 aprilie 1861, ca în sfîrșit, iarăși la Berlin, la 27 aprilie 1861, să-și certifice opiniile în cadrul Societății de filosofie din Berlin, stîrnind vii discuții. A se citi : Florian, Mircea. *Începuturile filosofice ale lui Titu Maiorescu.* În : „Convorbiri literare". București, 1937, nr. 1, p. 132 ; A. Pop Liviu, *Începuturile herbartiene ale esteticii lui T. Maiorescu.* În : „Transilvania", Sibiu, nr. 75, 1944, nr. 10—12, p. 10 ; Vianu, Tudor. *Ifluența lui Hegel în cultura* română. În : *Scriitori români,* vol. II, București, Edit. Minerva, 1970, p. 280 ; Filimon, Domnica. *Tînărul Maiorescu,* București, Edit. Albatros, 1974, p. 181—185.

ideii cu aparenţa sensibilă, atunci putem considera drept nişte directive unilaterale şi care se depărtează de frumos pe acele în care fie ideea, elementul logic, se valorifică în paguba sensibilităţii, ceea ce se întîmplă în *sublim*, fie că momentul sensibil se evidenţiază în dezavantajul ideii, ceea ce produce *fermecătorul*" [153]. Sublimului în muzică i-ar corespunde armonia, iar fermecătorului, melodia. T. Maiorescu nu se rezumă la postulate generale, ci le transpune în practica creaţiei muzicale, reiterînd teza schematică despre atributele muzicii germane şi italiene. „*Armonia* corespunde aici elementului logic, ideal, în timp ce *melodia* reprezintă pe acel sensibil. În deplina contopire a armoniei şi melodiei, aşa cum simfoniile lui Beethoven au realizat-o într-un grad nemaiatins, stă frumosul muzical, în timp ce valorificarea unilaterală a melodiei în dezavantajul armoniei produce fermecătorul senzorial (muzica operelor italiene mai noi), dimpotrivă valorificarea unilaterală a armoniei în paguba melodiei conduce la sublim (operele lui Wagner). Astfel direcţia lui Wagner în muzică este o extremă în muzică" [154].

Maiorescu nu consideră prin aceasta că în operele wagneriene, în care domină componentul armonic, nu se întîlnesc şi melodii. Prin „muzica italiană mai nouă", probabil că avea în vedere operele lui Donizetti, Bellini şi chiar Verdi. Pe Rossini îl exclude din această suită. De asemenea, între creaţiile ce relevă frumosul absolut se află şi uvertura la opera *Don Juan de* Mozart : „Frumuseţea veşnică, produsă de fericita contopire a celor două elemente, e de data aceasta uvertura din *Don Juan de Mozart*" [155].

Chiar dacă vom constata relativitatea unor teze din convingerile estetice de tinereţe ale lui Maiorescu, recunoaştem acuitatea problemelor abordate şi deopotrivă maturitatea demonstraţiilor. Să nu uităm că sînt poziţii teoretice exprimate la începutul deceniului al şaptelea, cînd filosofia muzicii îşi clarifica în ţările europene principiile estetice. Maiorescu apare într-un atare context pe baricadele cele mai avansate. Ce păcat că nu a mers mai departe, că nu şi-a extins aserţiunile ! În scrierile sale, mereu se întîlnesc referiri la muzică, excelînd în acest sens cele 40 de caiete de *Însemnări zilnice*. Citindu-le cu atenţie se află diferite adnotări prilejuite de audiţiile unor capodopere, inclusiv wagneriene, care relevă evoluţia concepţiilor sale. Rămîne, în esenţă, consecvent ideilor primare. Nu va fi un mare partizan al operei italiene.

Îl adoră pe Beethoven, pe care-l recomandă cu insistenţă lui Mihail Dragomirescu în martie 1894 : „Nu te prea molipsi de wagnerism. Wagner se raportă la Beethoven ca Ibsen la Shakespeare sau ca Byron la Goethe. Minunată orchestraţie, picanterie de efecte scenice, dar ideea lui fundamentală, a unităţii poeziei cu muzica în operă, e *demonstrabil falsă*. Leitmotivele şi sărăcia de melodii sînt deplorabile. E un epigon

---

[153] Vianu, Tudor, op. cit., p. 320.

[154] Idem, p. 321—322.

[155] Maiorescu, T. *Einiges philosophische in gemeinfasslicher Form*, op. cit., p. 67.

pigmeu pe lîngă Beethoven. Reîncepe Beethoven. Căutați să auziți de mai multe ori fiecare din cele 9 simfonii — mai ales a 3-a, a 5-a, a 7-a și a 9-a. Și *Fidelio, Fidelio!* Și Sonatele. Și unele Quartete și Tri(o)uri (greu de priceput pentru ne-muzicanți)" [156].

În 1872 asistă, la Viena, la reprezentația cu *Lohengrin*. Nu suportă muzica și părăsește sala interogîndu-se: „E muzică asta?" („Sforțări spasmodice ale unui impotent, care a luat filtru, simte avînturi și totuși nu poate. Îngrozitor!" [157]) În 1885, la Bayreuth, vede *Parsifal*, notînd: „*Parsifal*. misteriu de evlavie creștină medievală actul I straniu, al II-(lea) frumos, al III-(lea) convingător" [158]. Așadar și în anii maturității își menține atitudinea față de Wagner, considerîndu-l reprezentantul unei direcții muzicale și filosofice greșite.

Referindu-se la ideile reformatoare wagneriene, la unitatea dintre muzică și poezie realizată în drama viitorului, Maiorescu o consideră o utopie: „Cererea lui Wagner despre *unitatea* între muzică și poezie este teoreticește greșită. Numai *dispoziția* sufletească trebuie să fie aceeași. Dar și asta numai la poezii cunoscute, căci, deoarece poezia nu poate produce efect în amănunt decît numai deșteptînd imagini în fantezie, ea ar fi împiedicată în această lucrare intelectuală prin sunetul muzical care emoționează; și, dimpotrivă, muzica produce efect numai în sine însăși, în urma vibrării fizice. Cîntecele lui Schubert produc efect și pe violoncel, fără cuvinte" [159]. Afirmația că „muzica produce efect numai în sine..." îl apropie întrucîtva pe cărturarul român de poziția lui Eduard Hanslick, care susține cu multă forță facultatea muzicii de a se exprima în sine prin sonorități pure, neomologate exterior, emoțional.

Este curios că nu-l prețuiește nici pe Verdi, al cărui nume aproape nu figurează în însemnările sale. Formația sa muzicală l-a proiectat înspre muzica simfonică și camerală, în care excela titanul de la Bonn, idolul perfecțiunii artistice în accepțiunea esteticianului român.

Contactul lui Maiorescu cu arta muzicală, cum arătam, a fost variat, în salonul casei sale se întîlneau adeseori prietenii să asculte interpreți, mai mult sau mai puțin celebri, să asculte pe unii membri ai Junimii care știau cînta la diferite instrumente: Nicu Burghele, autoritatea muzicală a cercului, T. Rosetti și P. Carp erau pianiști, admiratori ai muzicii clasice, Iacob Negruzzi cînta la flaut. Dr. Kremnitz și Livia Maiorescu își etalau calități instrumentale și vocale. Însuși Titu Maiorescu cînta la flaut și la pian (violoncel) [160]. Apropiați de amatorii artei sunetelor ai Junimei erau muzicienii: Gh. Scheletti, C. Dimitrescu, Ed. Wachmann, I. Lubicz. Ca auditori participă T. T. Burada, Gr. Ventura, D. Ollănescu...

---

[156] Vezi: Filimon, Domnica, op. cit., p. 184—185.

[157] Maiorescu, Titu. *Insemnări zilnice*, op. cit., vol. I, p. 198.

[158] Maiorescu, Titu, *Însemnări zilnice*, op. cit., vol. III, p. 163.

[159] Maiorescu, T. *Însemnări zilnice*, op. cit., vol. I, p. 198.

[160] Germani, N. D. „*Junimea*", *Convorbirile literare și muzica*. În: „Convorbiri literare", București, 1921, iunie-iulie, p. 207—208.

T. Maiorescu a susţinut muzica românească fără însă a ceda calităţii. Nu este entuziasmat deloc de compoziţiile româneşti ale compatrioţilor săi, de altfel cunoaşte foarte puţin, aparţinînd genului teatral, în speţă operele comice ale lui Caudella, lucrări nu prea reprezentative nici pentru stilul acestui autor. Preţuieşte dansurile româneşti şi cîntecul popular. Din anii petrecuţi la Viena ca elev există două însemnări concludente. Prima : „Azi fuseseră la noi nişte Români şi nişte fete germane, cu toţi învăţase Romana. Ce bine ar fi dacă s-ar lăţi prin Viena, că chiar numele arată de unde e şi ar vedea prăpădiţii de germani că au şi Românii gust" [161]. A doua : „E de mirare că toată muzica (şi cea mai frumoasă) *artificioasă* (profesionistă, n.n.) nu face inimei omeneşti o impresiune aşa de mare ca un simplu cîntec popular şi mai mult naţional popular trist. Azi suflă unul pe flaut ; era seară ; Kutschera era la mine ; mă mişcă, de-mi intrară lacrimile în ochi..." [162].

Incontestabil, ideile lui Maiorescu despre muzică, gustul rafinat ca şi înaltul său spirit critic, ce nu admitea concesii în materie de calitate artistică au avut ecou asupra compozitorilor şi interpreţilor români, constituind un imbold şi o deviză. Adeseori, Maiorescu s-a situat pe poziţii mai avansate în aprecierea şi cunoaşterea fenomenului componistic, decît unii dintre autorii care au întocmit cărţi sau au elaborat studii muzicale.

ANGHEL DEMETRIESCU

Profesorul bucureştean Anghel Demetriescu (1847—1903), bun cunoscător al literaturii şi filosofiei clasice, a interceptat problemele esteticii muzicale ale epocii, abordîndu-le cu dexteritate în două din studiile sale. Deşi nu-şi propune prin titlu subiecte de sorginte muzicală, ci teme estetice antrenînd reuniunile artistice, A. Demetriescu a zăbovit destul de insistent asupra perimetrului muzical, căutînd să-i dezlege specificul, într-un traiect care antrena diferite contribuţii.

Ideile sale emise asupra frumosului muzical se ridică prin valoarea judecăţilor şi demonstraţiilor ca şi prin siguranţa etalării cunoştinţelor muzicale pe o poziţie ce lasă să se întrevadă puncte de incidenţă cu principiile lui Hanslick. Pledează pentru o sincronizare a educaţiei muzicale cu gradul dezvoltării intelectuale a ascultătorului, socotind că pentru receptarea unor compoziţii mai evoluate se cere o deprindere adecvată, conform tezei că ideile sale despre artă sînt sincrone unei anumite trepte din scara mişcărilor sale progresive... „...Iată de ce... o ureche deprinsă numai cu melodiile doinelor sau horelor noastre nu se va desfăta ascultînd o simfonie de Beethoven sau o fugă de Bach şi este îndeobşte cunoscut cîte greutăţi au întîmpinat la început inova-

---

[161] Maiorescu, T. *Însemnări zilnice,* op. cit., vol. I, p. 30.

[162] Idem, p. 58.

țiile muzicale și orchestrația savantă a lui Wagner, chiar și în mijlocul societăților culte, ba chiar în unele cercuri de specialiști"[163].

Poezia, raporturile ei cu celelalte arte este studiul cel mai edificator pentru susținerea opiniilor lui A. Demetriescu, oferind o demonstrație estetică exemplar elaborată. După ce afirmă sincretismul artelor în epocile străvechi și plasează, pe baza unor scrieri istorice, simbioza poezie-muzică la Orfeu, David, agatîrși, greci, creștini, compară specificul celor două arte. „Poezia lucrează asupra intelectului și printr-însul asupra sufletului nostru, pe cînd muzica începe cu iritația nervoasă, care pune în mișcare partea afectivă a ființei noastre, unde, prin emoțiile ce prinde, deșteaptă intuițiuni și gîndiri".

Muzica, din contra, nu deșteaptă în noi *forme*, cutare peisaj, cutare fizionomie de om, cutare eveniment sau situație anumită, ci stări ale sufletului, cutare nuanță de bucurie, sau melancolie, cutare grad de încordare sau de liniște, o seninătate perfectă sau o întristare adîncă[164]. Afirmînd că muzicieni ca Beethoven, Berlioz, Wagner gîndesc prin intermediul sunetelor, A. Demetriescu relevă că ei nu copiază natura, ci inventează sonorități. „Muzica nu ne descrie obiecte nici nu ne exprimă gîndiri, dar manifestă stări sufletești în care ne aruncă acele priveliști și acele gîndiri"[165].

L-a preocupat tratarea eficientă în poezie și muzică a unor teme, constatînd că subiecte ca *Don Juan* și *Faust* în muzică nu au șansa de a „...destăinui așa de limpede adîncimea cugetărilor și puterea conștiinței. Dacă opera *Faust* a lui Gounod trece între capetele d'operă ale muzicii, cauza este că maestrul nu s-a cufundat în cugetările filosofice ale operei lui Goethe, ci s-a mărginit a manifesta haosul dureros și măreț al unei ființe agitate"[166].

Explică imprecizia, relativitatea conținutului muzical. „Dintr-o dispoziție sufletească dată de muzică, noi ne putem face o mulțime de reprezentări, fără să nimerim întotdeauna pe aceea de care s-a inspirat compozitorul"[167]. Este interesant, deși nu prea original, că A. Demetriescu arată că uneori compozitorul se rezumă la conturarea unei dispoziții generale fără să-i indice exact nuanța. „De aici posibilitatea unei melodii... i se pot alătura texte cu conținut diametral, ca în *Orfeu* de Gluck, unde «J'ai perdu mon Euridice» ar putea fi la fel de bine și «J'ai trouvé mon Euridice». Apoi, în unele creații religioase ca cele semnate de Haendel, sentimentele sînt conturate pe baza unor documente profane.

---

[163] Demetriescu, A. *Obiectul artei în general.* În: „Literatura și arta română", București, An I, 1897, p. 99—113; *Opere.* Ed. îngrijită de O. Papadima, București, Fundația pentru literatură și artă, 1937, p. 52.

[164] Demetriescu, A. *Poezia, raporturile ei cu celelalte arte.* În: *Opere,* op. cit., p. 89—90.

[165] Idem, p. 95.

[166] Idem, p. 90—91.

[167] Idem, ibidem.

Un loc considerabil l-a acordat scrierilor lui Wagner ca şi compoziţiilor sale, supunîndu-le unui viguros şi obiectiv examen critic. Probabil A. Demetriescu este cel mai judicios şi avizat comentator român al principiilor wagneriene din perioada de care ne ocupăm. Impresionează subtilitatea cu care analizează diferite scene şi componente ale muzicii wagneriene, ajungînd la concluzia că promisa „operă de artă a viitorului", una apare teoretizată şi alta în compoziţii. Echilibrul dintre muzică şi poezie sau dintre muzică şi artele care concură la închegarea dramei muzicale este compromis, deoarece Wagner rămîne mai presus de toate muzicant.

„Însă, oricare ar fi valoarea producţiilor poetico-muzicale ale lui Wagner, «opera de artă a viitorului» nu-şi ţine promisiunea de a pune muzica în serviciul poeziei, ca în tragedia antică, sau cel puţin de a le pune pe aceeaşi linie ; ci dă celei dintîi o importanţă şi o dezvoltare care lasă în umbră textul poetic" [168]. A. Demetriescu nu lansează cuvinte în vînt, ci pentru a-şi susţine tezele invocă mereu diferite scene din aproape toate dramele wagneriene, ceea ce înseamnă că era un bun cunoscător al muzicii acestui mare compozitor.

Respinge ideea wagneriană a contopirii artelor în „opera viitorului", deoarece dezvoltarea firească a fiecărei arte ar fi renunţarea la independenţa ei. Asemenea concepţii nu puteau proveni decît din mintea unui om de cultură avizat, preocupat să descifreze sensurile progresului artistic.

FOLCLORISTICA ŞI CULEGEREA MELODIILOR POPULARE

Fără exagerare, cercetarea muzicii populare a generat probleme de mare complexitate, în această fază, datorită faptului că încă nu se clarificase sensul noţiunii de folcloristică, şi în primul rînd conţinutul creaţiei populare. Să înţelegem prin aceasta că nu era limpede creaţia însăşi ? Nicidecum. Cauzele neclarităţii şi oscilărilor etimologice nu aparţin procesului obiectiv al fenomenului folclorist, ci factorilor interesaţi în studierea şi cunoaşterea lui. Ultimele patru decenii ale secolului trecut abundă în tot soiul de producţii considerate de origine populară, în culegeri circumscrise în sfera aceasta şi felurite teorii mai mult sau mai puţin apropiate de adevăr. Dat fiind caracterul eterogen al concepţiilor şi ideilor cu brevet de liberă circulaţie, putem spune că a doua parte a secolului a fost o perioadă de clarificare a esenţei producţiei folclorice, care va duce la intuirea noţiunii exacte a creaţiei populare şi descoperirea metodei ştiinţifice de culegere.

O caracteristică structurală a cercetării folclorului muzical a fost aceea că promotorii săi s-au aflat în strînsă legătură cu specialiştii folclorului literar de la care au preluat idei, aclimatizîndu-le domeniului

---

[168] Idem, p. 101.

muzical. Literații folosesc, pentru definirea obiectului cercetării lor, cuvintele „popular", „poporal", „poporan" și „sătesc". Eminentul folclorist B. P. Hasdeu delimitează noțiunile : popular ca ceea ce este iubit de popor, deci ceea ce intră în sfera circulației, și poporan înțelegînd ceea ce este creat de popor, ceea ce aparține lui. Prin folklore", Hasdeu înțelege „...întregul trai prezinte și trecut al unui popor, viața lui materială și morală în treptata-i desfășurare"[169]. Ceea ce presupune și muzica.

Asemenea concepții au influențat și folcloristica muzicală care cunoaște o mare diversitate a termenilor acceptați. Frecvent se întîlnește după 1848 „muzica națională". Prin aceasta N. Filimon înțelegea muzica țărănească, arta lăutarilor neintrînd în raza sa, deoarece, așa cum am văzut, era considerată cosmopolită. Al. Berdescu vorbește în 1860 de „melodii române", în sens de melodii lăutărești, iar după un deceniu (1871) de „melodii naționale", într-o accepție lărgită, deoarece are în vedere toate melodiile, improvizate de geniul poporului. În revista „Doina" se delimitează : „cîntece naționale" și „cîntece populare". „Cîntecele naționale exprimă viața unui popor — peripețiile prin care a trecut, sentimentul care-l caracterizează, gloria trecutului, aspirațiile-i de viitor, aptitudinea ce el are pentru dezvoltarea și în genere tot ce se raportează la viața lui trecută și viitoare. Ele sînt dar cîntece cari trebuiesc mai mult decît adorate, căci ele formează clasicitatea poporului care le posedă.

Cîntecele populare sînt acelea care se popularizează într-o țară, indiferent de caracterul lor melodic... Ele, contrar cîntecelor naționale, nu plac în toate timpurile ; de aceea pomenirea lor trece așa de repede ca și răspîndirea"[170].

După numai un număr, în aceeași revistă „Doina" se vorbește de melodii „cari au un caracter românesc" și despre „melodii cu caracter oriental și cu emisiuni grecești". Deci aceeași delimitare în cîntece create de popor și cîntece aflate în circulație. Așadar, producții populare și melodii de consum. Pentru G. Musicescu termenul curent al creației folclorice era „cîntec poporan". Asemenea sensuri ale noțiunii ar putea fi citate în continuare. Rezultă cu claritate că nu se poate, nici pe departe vorbi despre un consens în identificarea precisă a noțiunii de cîntec popular. Aceasta va fi mai îngreunată de multiplele semnificații atribuite atunci cînd se efectuează contribuții concrete muzicale. Putem delimita trei ample categorii de așa-zise melodii populare, chit că titlul diferă de la caz la caz.

---

[169] Hasdeu, B. P. *Etymologicum Magnum Romaniae,* t. II. București, 1887, p. IX—XVIII.

[170] XXX *Cîntece naționali și populari.* În : *„Doina"*, București, an I, 1884, nr. 21, p. 1 ; Ciobanu, Gheorghe. *Culegerea și publicarea folclorului muzical românesc.* În : *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie.* București. Edit. muzicală, 1974, p. 231.

Prima categorie o reprezintă cîntecele populare întocmite sau aranjate de compozitorii epocii, prelucrate. Tema populară fiind supusă la diferite metamorfozări, nu mai poate avea un caracter folcloric în sine. Dintre compozitorii mai însemnaţi în această direcţie : Musicescu, Caudella, Dima, Mandicevschi. Aceste colecţii neputînd fi considerate culegeri, le vom trece în revistă la capitolul creaţie, atît vocală (cîntece şi coruri) cît şi instrumentală, aşa-numitele hore de la instrumentele solo pînă la hori orchestrale.

A doua categorie o constituie culegerile propriu-zise, de care ne vom ocupa mai pe îndelete. Numai că trebuie din capul locului să formulăm o rezervă asupra lor, deoarece, într-un anumit sens, şi acestea depăşesc cadrul strict al culegerilor ; autorii au intervenit în profilul melodic, alăturînd un acompaniament stereotip, o armonizare adeseori improprie, de cele mai multe ori cuvintele lipsesc sau au fost adăugate ulterior. Atitudinea aceasta îşi află fundament teoretic în concepţiile lui V. Alecsandri şi ale pleiadei paşoptiste, potrivit căreia fizionomia poporului român trebuie evidenţiată şi demonstrată prin propria-i creaţie. Intervenţia autorului în profilul intim al produsului folcloric are asemănare în munca arheologului, care corectează şi completează inscripţiile sau bucăţile ciuntite de pe vestigiile scoase la lumină.

Categoria a treia o deţin acea puzderie de melodii salonarde în caracter popular, cu iz naţional, care au inundat pur şi simplu viaţa muzicală, stînjenind dezvoltarea artei noastre autentice. Maculatura aceasta a fost în numeroase rînduri cotată ca muzică *nemţească*, deoarece avea un caracter românesc artificial, ceea ce apare de necontestat atunci cînd se analizează provenienţa eterogenă a stilurilor asimilate sub presupusul colorit naţional, de la melodii musulmane la sonată clasică [171].

Din păcate, la nivelul unor atari piese s-au coborît şi unii compozitori de prestigiu. A excelat Ludovic Wiest, cu *Cîntece populare aranjate pentru pian, Corbul român, Lyra* — potpuriu de arii naţionale, *Privighetoarea de peste Olt* şi Fr. Ferlendis, în *Hora bucureşteană, Hora cucoanelor* etc. Titlurile unor asemenea colecţii cu greu ar putea fi citate în totalitatea lor, fiind tipărite cu generozitate de editurile noastre muzicale de atunci : C. Gebauer, L. Stern, A. L. Parin, G. Filip, J. Feder. Colecţii de tipul *Arii şi romanţe naţionale, Foi şi frunze, Veselia română, Lăutarul, Chitaristul român* asigurau debuşeul acestor case de editură, jucînd un rol ce nu trebuie neglijat în repertoriul lăutăresc, în înţelegerea stilului naţional. Asemenea mostre, de un caracter profesionist şi mai ales autentic foarte discutabil au înrîurit masiv creaţia compozitorilor precursori, ei înşişi, din motive pecuniare lesne de înţeles, se complăceau şi dictau atmosfera acestor piese care apoi se transpunea în creaţiile proprii simfonice, corale sau de operă. Asemenea colecţii, chiar dacă au contingenţă în creaţia populară, nu pot fi

---

[171] Ciobanu, Gh. *Culegerea şi publicarea folclorului muzical român în diferite perioade.* Bucureşti, 1960. manuscris, Biblioteca Uniunii compozitorilor, pag. 30 ; publicat în „Revista de folclor“, Bucureşti, 1965, nr. 6.

considerate folclor, deoarece poartă girul unui autor. Apoi, prin pseudo-specificul național, impur și de scăzută valoare artistică, nu au constituit un factor muzical de progres. Dacă mai adăugăm la aceasta moda funestă ce luase proporții în ultimele două decenii de confecționare a unor hori sau sîrbe pentru toate categoriile sociale, sau după oculte criterii, în genul : hora sacagiilor, blănarilor, cizmarilor, amorezaților, vagabonzilor, episcopilor, spițerilor etc., vom aprecia mai bine decadența ce se manifesta în acest sector ce ar putea fi asimilat într-o oarecare măsură muzicii ușoare, salonarde.

Confecționarea comercială a opusurilor hibride, pornindu-se de la un motiv popular, a dus la o bagatelizare a creației populare. Din fericire, asemenea producții au avut apariții meteorice, nu au beneficiat de durabilitate. Cu timpul ele au trebuit să părăsească arena, lăsînd spațiu liber pentru culegerile și creația cultă autentică, serioasă, axată pe valorificarea melodiilor folclorice. Menționăm însă că și în aceste domenii pătrund inflexiuni aparținînd categoriei mai sus amintite și, totodată, că în unele cazuri o strictă defalcare a folclorului și a creației profesioniste devine aproape imposibilă sau în cel mai bun caz relativă. Bunăoară, prelucrările lui Musicescu pot fi categorisite drept culegere de foclor, în sensul avut pe atunci de această metodă, de asemenea, întrunesc condițiile creației profesioniste, deși melodiile sînt numai armonizate. Între corurile dirijorului ieșean, considerate în mod unanim drept compoziții, și culegerile lui D. Vulpian există deosebiri esențiale numai în privința modalității prelucrării și a instrumentului sau ansamblului muzical pentru care sînt transpuse. Cu toate acestea le vom trata la capitole diferite, subliniind relativitatea categorisirii. Un motiv în plus pentru a pretinde că în epoca la care ne referim nu exista încă o concepție riguroasă asupra culegerii și prelucrării, așa cum se va contura încă în ultimul deceniu al secolului XIX, în activitatea lui D. G. Kiriac, T. Brediceanu, iar mai tîrziu în cea a lui S. Drăgoi, C. Brăiloiu...

ALEXANDRU BERDESCU ȘI PRINCIPIUL AUTENTICITĂȚII

Dintre culegătorii melodiilor populare din a doua parte a secolului trecut, un loc de frunte îl ocupă Alexandru Berdescu (1812 — 30 martie 1872), fost elev al lui A. Flechtenmacher[172], despre care

---

[172] Breazul, G. *Patrium Carmen.* Craiova, Edit. Scrisul românesc, [1941], p. 67—74 ; Ciobanu, Gh. *Culegerea și publicarea folclorului muzical românesc,* op. cit., p. 236—238. Stoica, Elena. *Locul lui Alexandru Berdescu în cercetările de folclor.* București, Conservatorul „C. Porumbescu", ex. dactilografiat, 1973 ; Mateescu, Rodica. *Documente inedite despre Alexandru Berdescu.* În : *Studii de muzicologie,* vol. X. București, Edit. muzicală, 1974, p. 236—259. Viorel Cosma, în Lexiconul *Muzicieni români,* p. 63, indică anul nașterii 1822, dar în actul de deces se spune că avea 60 ani.

Gheorghe Ciobanu spune că ...„reprezintă o etapă nouă pe calea preocupărilor folcloristice la noi“ [173]. Într-adevăr, Al. Berdescu a căutat să răspîndească muzica populară autentică, adevăratul stil național, aruncînd oprobiul asupra tuturor predecesorilor săi. Debutul său probabil este cel din seara de 4 aprilie 1860, cînd, într-un concert, L. Wiest execută compoziția *Potpuri de melodii originale formate cu tot caracterul național*. În realitate această alăturare de piese folclorice provine din culegerile efectuate, cărora i se dedică cu pasiune în 1841. Proiectează editarea unui amplu corpus de cîntece și jocuri românești în 15 volume, dar va realiza doar 9, într-un efort material considerabil, străbătînd un drum de calvar, imortalizat într-o serie de memorii și adrese purtate cu ministerul de resort care l-a sprijinit într-o bună măsură, ca apoi să renunțe. Petițiile lui Berdescu pe tema editării colecției sale reprezintă dramatismul cu care s-a clădit cultura muzicală românească.

Moştenirea lăsată posterității de Berdescu, toată grefată pe melosul popular, se polarizează în jurul colecțiilor : *Melodii române* (9 caiete) și *Melodii aranjate în adevăratul lor styl național* (3 caiete), cărora li se adaugă piesa pentru pian *Ploaia sau Garofița* și liedul *Suferințele păstorului.*

Culegerea *Melodii române, scrise pentru prima oară în toată originalitatea şi caracterul lor național, astfel cum le execută Lăutarii Români, pentru pianoforte, dedicate Națiunei Române,* au fost tipărite între 1860—1865, avînd o prefață datată iunie 1860 ; însumează 41 de piese. În prefață, Berdescu afirmă că „sînt *melodii române în toată originalitatea lor, cu tot caracterul lor național și întocmai precum le execută lăutarii români*“. Autenticitatea apare mereu invocată de autor, dar și faptul că străinii, care s-au ocupat de notarea melodiilor românești, nu le-au simțit și în consecință nu le-au transcris exact „...pentru că la cele mai multe din melodii le lipsește cuvenitele lor măsuri caracteristice și în special împărțeala acestor măsuri“ ; muzicienii străini nu le-au înțeles deoarece „... sunt foarte mult complicate în caracteristica lor“. Așadar, important după Berdescu ar fi doar stabilirea măsurilor dar alte atribute ca modalismul nu au fost sesizate. Totuşi, se mai dau în prefață unele indicații mai concrete. Cîntecele „naționale simtimîntale“ se încadrează în măsura 3/8. În sate lăutarii le cîntă în 6/8 *andante melancolico*. Vorbește răspicat despre melodii lăutărești și melodii țărănești !

Horile se interpretează în „6/8 *allegretto*“. Mai sînt și hore „populare“ în 2/4 *alla breve*, avînd un caracter eroic. Berdescu arată că mai toate melodiile naționale sînt compuse de lăutarii români, ceea ce nu este exact. Afirmația sa justifică considerentele stilistice vizînd o armonie cu multe note străine (disonanțe prelungite și trecătoare), deoarece astfel li se imprimă „caracter melancolic“ prețuit de români. Referindu-se la arta cobzarilor, arată că ei cîntă numai la unison cu vioara,

[173] Ciobanu, Gheorghe. Idem, p. 238.



Melodii române de Alexandru Berdescu.

spre a evita disonanțele. Acompaniamentul de cobză a fost transpus facturii pianistice, inclusiv basul, spre a nu diminua caracterul național. Relevă și practica repetării frazelor melodice de către lăutari [174].

Șase ani Berdescu n-a reușit să mai beneficieze de subvenție guvernamentală pentru a tipări un nou caiet. În 1871 publică *Melodii aranjate în adevăratul lor styl național pentru pian, dedicate Națiunii Române*. Aici sînt trei melodii : *Hora Nebuna, Hora țărănească* și *Hora Alexandria țărănească*. Introducerea *Relațiuni exacte despre originea melodiilor naționale române* readuce asigurarea autorului că sînt melodii române în adevăratul lor stil național. Denumirea naționale este explicată prin aceea că „...sînt improvizate de geniul poporului". Cu mai multă vigoare decît în prefața *Melodiilor române* neagă autenticitatea diferitelor piese românești culese și editate de muzicienii „străini", fără să nominalizeze. Nu voia să știe însă de Steleanu, Miculi și alții [175].

Stabilește două categorii de piese publicate : a) aranjamente și transcrieri de melodii originale naționale, scoase la tipar, crezînd că li se păstrează „natura, caracterul și felul executării", cu titluri ca : Melodii valache, Arii valache, Cîntece populare, Melodii române, Arii române ; b) compoziții pe teme românești cu titluri : Arii sau arie română, melodii sau melodie română, melodii sau melodie națională, Horă nouă română, Horă țărănească, Fantezii românești... Neagă valoarea compozițiilor pe considerentul că nu sînt lucrări noi, ci importuri, prelucrări incorect înșirate și ritmate, iar transcrierilor le reproșează neperpetuarea stilului original și național, deoarece prin notare ar fi fost

---

[174] Iată titlul pieselor. Caietul I : *Îți aduci aminte, dragă copiliță de-a noastră fericire, de-a nostru amor ; Destul, destul, ajunge ; Hora Ciuciu ;* Caietul II : *Trecui printre zorele ; Toarnă, Leano, toarnă ; Frunză verde și-o lalea ; Hora Ploieșteanca ;* Caietul III : *O! păsări, arbori, rîu de plăcere ; Mai cugeți oare, crudo ; Frunză verde ruguleț ; Du-l, du-l, du-l la mînăstire ; De mi-ai fi vecină bună ; Hora țărănească ;* Caietul IV : *Scăparea-mi este moartea ; A lui Vlangli ; Hora Tîrgovișteanca ; Hora Ploieșteanca ;* Caietul V : *De-aș mai trage cîte-am tras ; Desfă-mi puică, ce-ai făcut ; Vin de mă iubește ; Hora Craioveanca ; Auleo și vai de mine ;* Caietul VI : *Departe sînt de tine ; Dacă ți-i bărbatu urît ; Of, of, of, puiule ; Biru greu ; Cum se bate Dunărea ; Ca la Mehedinți ;* Caietul VII : Frunză verde leuștean ; *Hora norilor, Eu iubesc, maica iubește ; Hora țărănească ;* Caietul VIII : *Frumoasă îmi fu viața ; Frunză verde sălcioară ; Spune-mi puică, vrei, nu vrei ; Hora țărănească ; Cîmpulungeanca ;* Caietul IX : *Toată noaptea bat la poartă ; Hora Țărănească, Hora ca la Greaca și De dor.*

[175] „Anatema contra străinilor", care oricum au făcut și servicii muzicii românești, publicînd diferitele colecții-prelucrări, o vehiculează și George Ioanid, librarul care se ocupa cu plasarea caietelor lui Berdescu și care în mai multe articole tipărite în „Românul", în 1862, deplînge că doar străinii au publicat cîntece populare, și îl elogiază pe Al. Berdescu, cel care simte „...cu demnitate caracteristica melodiilor noastre române". *Muzica națională română*. În : „Românul", București, VI, 1862, nr. 95, 6 aprilie.

desfigurate. „Adevărații români denumesc piesele din ambele clase *Hori nemțești* deoarece... nu se reprezintă prin adevăratul lor tip național"[176].

Încheindu-și considerentele, Al. Berdescu recunoaște că pe lîngă atenția cu care a notat piesele spre a le păstra originalitatea, adică „originea muzicii române", a intervenit în profilul melodic încheindu-le „... prin mai multe și felurite ameliorări și înfrumusețări artistice, spre a fi cu mai multă plăcere ascultate cînd se vor executa"[177]. Iată dar că Berdescu declară limpede că *Melodiile* din 1871 nu sînt atît culegeri, cît piese prelucrate după o anumită experiență, respectîndu-se „originea". De menționat că, în 1860, Berdescu vorbise de „melodii lăutărești" iar în 1871 numai de „melodii naționale". De asemenea, din cele 41 de piese, patru sînt „țărănești" în cele nouă caiete, iar în ultimul, două poartă cuvîntul în titulatură. Se poate considera că Al. Berdescu căuta autenticitatea în stratul țărănesc, deși prin intermediul lăutarilor.

Zonele folclorice pe care Al. Berdescu le cercetează sînt destul de restrînse : 1859 — Prahova și Dîmbovița, 1861 — Buzău, 1862 — Argeș, Muscel, Rîmnicul Sărat și Putna. Cît privește genurile, nu se întîlnesc decît cîntece de lume, romanțe, hori și dansuri. Pentru a avea o imagine cît mai clară asupra transcrierii lui Berdescu oferim începutul piesei *Trecui prin zorele*, care la I. Wachmann era *Măgureli* din caietul *Malurile Dunării*[178].



Configurația pieselor evidențiază structura melodică foarte bogată, cu numeroase inflexiuni cromatice și dublu cromatice, minorul armonic și dublu armonic, cu treptele secundare mobile, pendulare major-minor,

---

[176] Berdescu, Al. *Melodii aranjate în adevăratul lor stil național*. București. Tip. J. Weiss, 1871, p. 4.

[177] Idem, ibidem.

[178] Cosma, Octavian. *Hronicul muzicii românești*, vol. III. București, Edit. muzicală, 1975, p. 109.

pentacordii. De cele mai multe ori cîntecele se constituie prin alăturarea unor fraze diferenţiate, avînd fiecare particularităţi modale distincte. Arhitectonica predomină constituţia strofică ternară şi binară, variaţională, ca şi tiparele deschise, reunind fraze consecutive cu unele reluări, modificate sau nu. Uneori creează singur introduceri, code. Melodic, coloritul oriental apare în numeroasele secunde mărite, inflexiuni modale şi ornamentale. Acompaniamentul nu va fi acordic, deşi se voia pianistic, ci melodic, à la bas cifrat, după procedeele cobzei, grefînd pe relaţiile I-V-I ; I-VI, I-V-VII, cadenţa cu subton [179]. Comparînd piesele publicate de Berdescu cu cele ale lui I. Wachmann sau Miculi observăm o anumită sărăcie a facturii, ţelul său fiind să menţină autenticitatea lăutărească. Nu s-a putut evita însă discordanţa dintre profilul melodic modal şi tiparele armoniei tonale. Sub acest unghi, caietele lui Berdescu, deşi în intenţia autorului lor se voiau diferite de cele anterioare, păcătuiesc prin aceleaşi racile. Valoarea *Melodiilor române* constă în opera documentar artistică evidenţiind bogăţia, savoarea şi spontaneitatea muzicii noastre.

O interesantă colecţie de melodii o prezintă un exemplar din *Poesii populare ale românilor* de Vasile Alecsandri (1866), scriitor cu numeroase relaţii în lumea muzicală, pe care un muzician neidentificat a scris melodia în dreptul fiecărei poezii [180]. Însemnătatea acestei colecţii este deosebită, demonstrînd că poeziile culese de Alecsandri erau cîntate.

V. Cosma descoperind exemplarul muzical al *Poesiilor populare ale românilor* îl datează în anii 1866—1880, distingînd trei culegători, datorită celor trei grafii diferite. Într-adevăr, notaţia lineară a cîntecelor se remarcă printr-o ţinută impecabilă, redînd o serie de ornamente melodice, ceea ce denotă nu numai stăpînirea perfectă a tehnicii de transcriere dar şi o meticulozitate care, după opinia noatsră, ar indica cel puţin răscrucea veacurilor, deci perioada 1890—1910.

Probabil că se vor descifra tainele legate de întocmirea şi autorul sau autorii muzicali ai volumului. Ceea ce reţine atenţia este modalitatea prezentării cîntecelor, aşa cum se cîntă, vocal, adică monodii cu text, neoccidentalizate şi cu puţine inflexiuni orientale, deşi provin din Moldova şi Muntenia. Volumul oferă : 17 doine şi 19 hore, după cum urmează : Doine : *În zori de ziuă ; Sub poala de codru verde ; Turturica ; Ciobanul ; Buruiana de leac ; Cucul ; Cînd aud cucul cîntînd ; Trandafirul ; Mormîntul ; Drum la deal ; Floricică-n foi albastră ; Aolică, d'aolică ; Fratele Răzneţ ; Bolnavul ; Despărţirea ; Frunzuliţă, iarbă neagră ; Mehedinţeanul ;* Hore : *Ileană ; Tiţa ; Frunză verde de piperù ; Puişorul ; Rîndunica ; Arde-mă, frige-mă ; Fugi încolo ; Floarea din Pîrleaz ; Bu-*

---

[179] Mateescu, Rodica, st. cit., p. 247.

[180] Cosma, Viorel. *Melodii inedite pe texte din culegerea Poesii populare ale românilor de Vasile Alecsandri (1866).* In : *Studii de muzicologie, vol. XI.* Bucureşti, Edit. muzicală, 1976, p. 113—159. Exemplarul se află în posesia bibliotecii V. A. Urechia — Galaţi.

suiocul ; Ean sui leleo ; Ean sui leleo ; Femeia temută ; Sultana ; Lelița de la Munteni ; Șapte fete ; Marioara ; Aoleo, ce fuse asta ; Nevasta harnică și Nevasta bătută [181].

Stilul melodic al doinelor și horelor este extrem de variat, dezvăluind un univers poetic de amplă rezonanță folclorică. Recitative parlando rubato și giusto silabic, formule melismatice și note cu apogiaturi, caracter doinit și arareori configurație de proveniență cultă (al doilea cîntec *Ean sui leleo*...). Valoarea artistică și documentară a volumului de cîntece pe versurile culese de Alecsandri este de necontestat, întregind patrimoniul nostru muzical.

În 1871 Ion Teioșan întocmește la Botoșani un voluminos manuscris cu piese muzicale, notînd doar melodia fără cuvinte, ceea ce ar presupune că le cînta la instrument (vioară, flaut) [182]. Colecția este eterogenă, piesele populare stau alături de cîntece patriotice, romanțe, dansuri. Autorul transcrie masiv din colecțiile anterioare care i-au stat la dispoziție : Miculi, Wachmann, Berdescu, Flechtenmacher etc. Doar cîteva melodii par să fie inedite. Ca atare, manuscrisul botoșenean își relevă valoarea prin indicarea gustului muzical, al repertoriului, circulației acestor cîntece și dansuri.

După Berdescu va trece mai bine de un deceniu pînă cînd va apărea o colecție demnă de luat în considerare. Pe plan mai mult teoretic, N. Filimon își formulează poziția sa asupra folclorului, atît ca istorie cît și ca genuri, țărănesc și lăutăresc, despre care am vorbit deja. Este însă adevărat că văd lumina tiparului colecții de melodii care însă intră în categoria a treia, adică în acel tip de înmănunchiere a produselor folclorice supuse unor alterări sistematice, care au darul să pună sub semnul întrebării caracterul de culegere. Amintim în acest sens : A. Gebauer, *Bouquet de mélodies vallaques* (fără dată), P. Mezzetti, *Colecțiune de 10 cîntece și hore românești* (fără dată) și Ed. Wachmann, *Barbu Lăutarul — melodii populare române culese și transcrise pentru piano* (1875) [183]. Sînt evidente principiile călăuzitoare ale unor asemenea colecții : piesele au fost adunate deoarece întruneau un anumit criteriu estetic, erau frumoase ; deci nu primează autenticitatea, ci gradul în care nu contravin convențiunii estetice a epocii. Se culeg în mediul orășenesc de la lăutari, iar ca gen predomină jocul, romanța și mai puțin balada.

În acest timp în „Lyra română", abordîndu-se problema culegerii melodiilor populare se emite o idee extrem de interesantă, dar care nu trece mai departe de un cadru general. T. Ionescu în articolul *Muzica populară* [184] scrie că muzica „...trebuie culeasă fără preocupațiune

---

[181] Cosma, V. op. cit., p. 135—141.

[182] Dolinescu, Elisabeta. *Un manuscris muzical inedit de la 1871*. In : *Studii de muzicologie*, vol. XI. București, Edit. muzicală, 1976, p. 151—174.

[183] Ciobanu, Gheorghe. *Culegerea și prelucrarea folclorului muzical*. In : *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*. București, Edit. muzicală, 1974, p. 261.

[184] Ionescu, T. *Cultura muzicei în țara noastră. Muzica populară*. In : „Lyra română", București, an II, 1880, nr. 38, p. 301.

pentru regulele stabilite de clasicism". Cu alte cuvinte, are legi proprii care nu se sincronizează cu teoriile încetățenite ale muzicii guidonice. Pentru T. Burada creația populară capătă sensuri noi. Legînd muzica de manifestarea populară, el nu se mai preocupă de frumusețea intrinsecă ci de ansamblul procesului care o generează, de prilejul, datina care o determină. De aici ponderea însemnată a descrierii genului, obiceiului, și în contextul acestuia se integrează publicarea melodiei ca parte componentă. Un loc important în activitatea sa îl dețin genurile tradiționale necercetate de antecesori. Nu este întîmplător că aplică metoda folclorului comparat emisă de Al. Odobescu, în 1860, în articolul *Cîntecele poporane în raport cu țara, istoria și datinile românilor,* și introdusă teoretic în domeniul muzicii de către N. Filimon.

Culegerea melodiilor înaintează lent, momentele importante nu au ritmicitatea din perioada 1848. După melodii publicate de T. T. Burada în *Almanahurile muzicale,* se semnalează, în 1882, o culegere de 24 de melodii a lui Caliopi Zographos, intitulate *Cîntece și doine de peste Olt.* Sînt aici cîntece notate de pe meleagurile Olteniei, fără text, însumînd melodii de nuntă, doine și jocuri populare, ca *Oltule, Oltețule, Brîu, Hora, Doina păstorilor, Colo în vale la fîntînă, Ilenuța de la Piatra* și altele. Acest cîntec fusese transcris și de către Fr. Ruzitschi. Dar cîtă deosebire ! La Ruzitschi exista o bogăție ornamentală melodică de un farmec specific muzicii de epocă. În versiunea Caliopi Zographos nici urmă de așa ceva. Totul este redus la maximum, occidentalizat, încît nu mai rămîne comun decît titlul. Și factura pianistică este sărăcăcioasă, lipsită de fantezie, stereotipă. Dat fiind aceste considerente, valoarea artistică a culegerii este inexistentă. Numai aspectul documentar îi mai conferă un oarecare interes. De fapt, toate colecțiile sînt pe același calapod, iar autorii lor mici meșteșugari, care coborau și nepretențioasa altitudine a primelor transcrieri de melodii românești din prima parte a veacului al XIX-lea. Mai culeg melodii : I. Cartu, T. Oprescu, I. Nițescu (Obedenaru), A. Munteanu și alții. În Transilvania, Ștefan Perianu publică, în 1865, mai multe melodii de joc sub titlul *Ardeleana* și un potpuriu în care recurge la doine și jocuri ; Sofia Vlad-Ciobanu, pe la 1880, tipărește melodii ca *Lugojana, Cîntecul ciobanului* [185].

O adevărată răscruce în acțiunea culegerii folclorului o constituie hotărîrea Academiei Române în 1884, la propunerea lui V. Alecsandri, de a institui un premiu „pentru cea mai completă colecțiune de arii românești". De ce răscruce ? Pentru motivul că din acest moment, prin premiul pus în dispută, se angajează o rodnică discuție asupra esenței metodologice a înmănunchierii melodiilor într-o culegere, ce se va solda cu clarificarea criteriilor și principiilor diriguitoare în acest sector ; apoi, se preconiza „... culegerea adevăratelor melodii române, care să servească viitorilor compozitori de opere ca elemente utile planurilor

---

[185] Brediceanu, Tiberiu. *Istoria muzicii românești în Transilvania.* In : „La Transylvanie", București, 1938, sub auspiciile Academiei Române.

lor“ [186]. Pînă atunci, curentul favorabil culegerii avea un sens particular, individual, spontan, neangajant. O dată cu desemnarea sumei de 5000 de lei noi pentru cea mai bună colecție însemna punere în concurs, deci o stimulare, o deosebire, o apreciere de calitate, care reclama banii statului. Atunci cînd s-au pus în joc fonduri publice, interesul individual cedează prioritatea celui general, social, fapt pentru care se antrenează discuții, se cer clarificate ideile teoretice și practice ale efectuării culegerii și a premierii. Faptul că cea mai voluminoasă colecție prezentată la concurs, întocmită de D. Vulpian, depășise termenul prevăzut se hotărăște fixarea unui nou termen, 1885. Cu această ocazie se indică și condițiile științifice ale culegerii. Numai că acestea au avut darul să suscite o vie dezbatere, deoarece vădește o concepție depășită asupra culegerilor precum și o anumită lipsă de precizie, care a dat naștere la incertitudini. Cele trei clauze prevăzute de comisia Academiei Române, formată din V. Alecsandri, T. Maiorescu și I. Ghica, cereau ca piesele să fie „aranjate pentru clavir și voce cu însemnarea cuvintelor sub note, să fie însoțite de indicarea publicării anterioare a melodiilor, pe cît posibil mai completă, și să se indice locul și împrejurările în care au fost culese melodiile [187].

Se observă în aceste puncte indicii noi și valoroase : prezența textului, locul culegerii, dacă a mai fost culeasă, dar în același timp se cere aranjarea pentru pian și voce, ceea ce automat însemna intervenția culegătorului, oficializarea acestui gest de atentare la autenticitate. Bineînțeles, indicațiile marcau un pas înainte pe linia clarificării metodologice. Pentru acest fapt, pentru însemnătatea pe care o avea, revista „Doina“ salută ideea decernării, căutîndu-se justificare în rezultatele finale pentru compoziție și muzicologie : „Aici — se spune într-un articol pe marginea premiului Academiei [188] — nu este vorba de risipirea a 5000 lei, este vorba de culegerea adevăratelor melodii române, care să servească viitorilor compozitori de opere ca elemente utile planului lor, iar altora care se vor destina studiului melodiilor noastre populare, să-și poată forma adevărata *genio muzicală*, despre care n-a visat nimeni în țara noastră pînă acuma, dar care este de cea mai mare importanță pentru românism“. Așadar semnificația actului instituirii premiului Academiei se raportează direct la posibilitatea de a avea culese melodii, care vor servi compozitorilor și teoreticienilor. Faptul că se vorbește despre o gamă muzicală specifică, despre o potențare proprie muzicii noastre populare, reprezintă deja o treaptă ascendentă în escaladarea apartenenței naționale. Această intuiție, și nu demonstrare, va servi ca punct de pornire acelor păreri și ipoteze despre scara națională, despre care începe să existe o preocupare tot mai insistentă.

---

[186] *Premiul Academiei pentru o colecție de melodii populare*. În : „Doina“. București, An I, 1884, nr. 2, p. 2 ; Breazul, G. *D. G. Kiriac*, op. cit., p. 42.

[187] *Analele Academiei Române*, Seria II, tom VI, 1883—1884, Secția I, București (1884), p. 74.

[188] „Doina“, An I, nr. 2, 1884, 29 ianuarie, p. 1.

MUSICESCU ŞI CONCEPŢIA MODALĂ ÎN CULEGEREA MELODIILOR NAŢIONALE

O dată lansată, chestiunea modalităţii de întocmire a culegerilor va fi des abordată. G. Musicescu o va supune unei riguroase analize, în articolul *5000 lei noi !*, publicat în „Arta" ; după ce relevă unele aspecte ale premiului, reţine punctele obscure ale programului de întocmire cerut de Academie. În rezumat, Musicescu arată că nu îi sînt clare următoarele probleme : dacă melodiile urmau a fi culese la unison sau cu acompaniament, dacă urmau să fie scrise ritmat sau nu, dacă urmau să fie păstrate tonalităţile originare sau melodiile se cereau transpuse în cadrele majorului şi minorului clasic şi, în sfîrşit, dacă melodiile vor avea sau nu textele cu care circulă în popor [189]. Exceptînd întrebarea despre ritm, care ni se pare superfluă, deşi n-ar fi exclus ca să fi avut un anumit sens pe atunci, celelalte apar de vitală însemnătate, deoarece se referă la felul transcrierii, la acceptarea şi legiferarea intervenţiei culegătorului sau la transcrierea fidelă, obiectivă, fără nici un aport personal.

Musicescu nu este însă un teoretician care să se mulţumească cu probleme abstracte. Faptul că a sesizat asemenea aspecte denotă că îl frămîntau. Într-adevăr, Musicescu se avîntă şi pe terenul culegerii de melodii. „Dîndu-mi seama — scrie Musicescu — de valoarea cîntecelor populare române, de însemnătatea culturii acestui gen de muzică, precum şi de efectul ce ar produce într-o naţiune răspîndirea acestora într-un mod sistematic, mi-am propus să fac o selecţie din aceste cîntece luate direct din gura poporului, spre a le armoniza în tonalităţile în care sînt cîntate de popor. Aceasta am început încă de pe la 1874" [190].

În numărul din ianuarie 1885 al revistei „Arta" s-au tipărit trei melodii naţionale culese şi armonizate de Gavriil Musicescu : *Văleanca*, *Vine ştiuca de la baltă* şi *Moşulică*, aducînd elemente noi ce vor fi continuate de acelaşi muzician în cele *12 Cîntece naţionale*. Care sînt punctele de vedere promovate ? Mediul din care Musicescu îşi recrutează informatorii şi implicit melodiile se deplasează înspre sat. Culege melodii, e drept, la oraş, dar de la informatori proveniţi din sate. În acest fel, Musicescu, adoptînd şi o cale intermediară, se interesează pentru întîia oară în mod conştient de folclorul rural, ţărănesc, marcînd o direcţie nouă în folcloristica noastră. Prin urmare, originalitatea şi autenticitatea melodiilor va avea, de la bun început, pregnanţă şi substanţă nedisimulată. Legată de acest aspect este şi căutarea de către Musicescu a acelor particularităţi care sînt proprii melodiilor ţărăneşti. Rezultatul este că descoperă caracterul modal, ceea ce îl va conduce mai departe înspre lămurirea temeiurilorr tratării modale, folosită în armonizarea sa.

---

[189] Musicescu, G. *5000 lei noi !* În : „Arta", Iaşi, An. II, 1884, nr. 11, p. 167.

[190] Musicescu, G. *O călătorie a corului Mitropolitan în Transilvania şi Banat.* Raport înaintat Ministerului Instrucţiunii publice, la 20 august 1891.

Descoperirea a fost de-a dreptul revoluționară, deoarece va schimba radical optica scrierii și prelucrărilor de pînă la el și va imprima un nou avînt afirmării muzicii naționale. Pe tema aceasta se poartă o discuție, rămasă celebră, în coloanele „Artei", între Musicescu și Gheorghe Scheletti, compozitor și profesor la Conservatorul ieșean. Fondul disputei se axează pe neînțelegerea lui Scheletti în scrierea celor trei cîntece menționate, cerînd clarificări în următorul sens : „*Știuca de la baltă* e scrisă în sol minor și văd la cheie un bemol. *Moșulică* ar trebui fi (sic) scris în re, prin urmare do major. (Redacția revistei crede că a vrut să zică „iar nu în do major".) Mai întîi am crezut că este o greșală de tipar, dar cum văd în mijlocul bucății bemoluri puse înaintea lui mi, care n-ar avea nici un înțeles, și isprăvește în sol minor, căci ce altă tonalitate ar fi decît sol minor (?). Moșulică isprăvind în dominanta lui re minor, este o frază muzicală neîncheiată... Vă rog ca prin cel dintîi număr să-mi dați lămurirea cuvenită, fiindcă nu știu dacă există sau nu în muzică vreun ton fundamental ! Eu n-aș fi făcut această observațiune, dar lucru mi s-a părut prea grav, ca tocmai un profesor de armonie să nu știe în ce tonalitate scrie..." [191]

Se ridică aici o mulțime de probleme extrafolclorice, ca bunăoară recunoașterea în muzică, de către titularul catedrei de armonie a „tonului fundamental", care în acele condiții putea produce neplăceri lui Musicescu de ordin administrativ. Scheletti însă simte nevoia unor precizări, și în numărul următor al „Artei" reia ideile anterioare, întrebîndu-se de ce la melodia *Vine știuca de la baltă* se găsește la cheie numai un bemol, deși e în sol minor, iar *Moșulică,* în re minor, nu are nici un semn la cheie.

Răspunsul lui Musicescu a fost prompt și documentat. Recurge la un istoric al rolului alterațiilor consecutive, își întemeiază aserțiunile pe felul de notare a armurii de către Palestrina, Pergolesi, Händel, J. S. Bach, ca apoi să arate cum înțelege să o aplice la melodiile românești. „În cîntecele naționale armura n-am scris-o cum se practică în prezent, deoarece cîntecele de care ne-am ocupat nu fac parte din gamele moderne, ci din cele vechi ; eram dară dator să le reproduc în toată puritatea, pînă și cu ortografia lui" [192]. Musicescu demonstrează cum *Vine știuca de la baltă* e în modul doric (tritonic), la fel și *Moșulică,* avînd o semicadență mixolidică, iar cadența finală, frigică. În cele din urmă, Scheletti va fi nevoit să dezarmeze. Musicescu va ieși triumfător, deoarece concepția sa, a transcrierii modale, conformă cu natura înseși a melodiilor, era nouă, profund științifică.

În afara celor două principii arătate, culegerea melodiilor țărănești și structura modală, Musicescu relevă funcția socială a cîntecului popular. „Și dacă țăranul român — arată el în prefața la *12 melodii*

---

[191] Scheletti, Gh. *Relativ la cîntecele naționale.* „Arta", Iași, An II, 1885, nr. 8, 15 ianuarie, pag. 61.

[192] Musicescu, G. *Relativ la cîntecele naționale.* „Arta", Iași, 1885, nr. 9—10, p. 69.

naţionale — mai îndură din necazul greu... şi suportă cu bărbăţie nevoile ce-l apasă, apoi aceasta se datoreşte în cea mai marte parte duioaselor sale melodii, care-l mîngîie în zilele grele şi-l veselesc în cele bune". Musicescu vorbeşte pentru întîia oară şı de caracterul colectiv al creaţiei orale [193].

Aduce nou indicarea localităţii de unde a fost culeasă piesa respectivă, numele informatorului şi totodată propune culegeri monografice pe regiuni. Ar fi însă nedrept să-i atribuim lui Musicescu contribuţii ce nu-i aparţin, deoarece într-o anumită măsură şi el dă tribut vechii modalităţi de culegere. Astfel, cele trei melodii nominalizate apar scrise pentru pian cu acompaniament, fără text. Ne vom da seama de felul culegerii văzînd una din cele trei piese, *Moşulică,* avînd o ţesătură pianistică corectă, dar fără strălucire.



În cele *12 melodii naţionale,* de fapt prelucrări corale, care numai în mod convenţional pot fi încadrate în nomenclatorul culegerilor, linia melodică apare mai simplă, pură, rustică, datorită cantabilităţii vocale şi însoţirii de textul poetic. Silit de profilul aranjamentului destinat vocii umane, Musicescu reia, într-un anumit fel, linia lui A. Pann de notare a melodiilor folclorice cu textul lor originar. Metoda practicii artistice şi nu teoretizantă l-a purtat pe calea cea bună, instaurată şi adoptată în culegeri în mod unanim. Semnificaţia lui Musicescu este pilduitoare. El trebuie considerat drept unul din cei mai proeminenţi muzicieni-folclorişti de concepţie din istoria culegerilor pe teritoriul patriei noastre. Cotitura marcată de Musicescu se va resimţi în întreaga activitate din secolul XX, înrîurind fecund asupra cunoaşterii, notării şi permanentizării în culegeri sau creaţie, a comorilor artei folclorice într-o postură autonomă şi, concomitent, autentică. Principiile deduse de la Musicescu vor fi : interesul pentru muzica ţăranilor, transcrierea

---

[193] Ciobanu, Gheorghe. *Culegerea şi publicarea melodiilor populare româneşti,* op. cit., p. 243.

exactă și nepervertită a mostrelor populare, respectînd melodia, modul, metrica, ritmica, ornamentele, notarea concomitentă a textului. Nu-i aparține renunțarea la acompaniament, fie el instrumental sau vocal (coral). Prin înnoirile aduse va face posibilă asanarea terenului folcloric de puzderia pseudoculegerilor și falselor artizanate, înlesnind afirmarea purității și ineditului. În acest fel, G. Musicescu reprezintă una din cele mai masive culmi ale folcloristicii noastre din veacul trecut, care reașează pe noi temeiuri această ramură a muzicologiei românești.

OPERA DE PUBLICARE FOLCLORICĂ A LUI D. VULPIAN

Cel mai prodigios culegător de melodii populare românești din secolul trecut a fost Dimitrie Vulpian (2 ianuarie 1848 — 23 septembrie 1922), flautist, elev al lui P. Mezzetti și Gustav Wagner la Conservatorul din Iași [194]. Îndrăgind muzica românească, o cînta la flaut în diverse concerte, inițiind, prin 1867, o vastă muncă de culegere și reușind în final să publice 1931 de piese incluse în mai multe volume. În „Familia" din 1886, D. Vulpian scria : „... și așa răspîndindu-le în grupe, le pot arunca în toată lumea, ca prin ele străinismul să ne admire țara, portul și eroismul" [195].

Vulpian caută mijlocul de a-și publica culegerile, și în acest sens găsește un puternic sprijin la V. Alecsandri care, în 1883 o supune atenției Academiei. După discuții încinse se ajunge în 1884 la instituirea unui premiu al Academiei, tot la propunerea lui Alecsandri, în valoare de 5000 lei noi pentru „cea mai completă colecție de arii populare". În acest scop se anunță un concurs la care participă D. Vulpian, profesorul din București T. Oprescu, printr-o *Colecțiune de cîntece naționale profane și religioase* (100 melodii), sublocotenentul Al. Stoenescu din Rîmnicul Sărat, cu 178 „arii populare românești", și un alt concurent, neidentificat, cu 100 melodii : *Cîntă așa precum vorbești.* Comisia formată din V. Alecsandri, T. Maiorescu și I. Ghica constată că D. Vulpian depășise termenul de prezentare la concurs, iar celelalte două culegeri nu corespund, și hotărăsc să amîne acordarea premiului cu un an. Ei formulează criteriile unei colecții ideale : a) piesele să fie prezentate pentru pian, iar dacă sînt cîntece vocale, cu voce și pian, avînd scrise și cuvintele sub note ; b) să se indice melodiile publicate anterior (de

---

[194] Cosma, Viorel. *Muzicieni români,* op. cit., p. 461 ; Leahu, Loriana. *Dimitrie Vulpian.* București, Conservatorul „C. Porumbescu". Lucrare de diplomă, 1974.

[195] Vulpian, D. În : „Familia", Oradea, 1866, nr. 28, 13 iulie, p. 1339 ; cf. Leahu, L. op. cit., p. 22.

către cine ?) ; c) să se indice locul şi împrejurarea în care s-a făcut culegerea [196].

În 1885, D. Vulpian rămîne singurul concurent. Din comisie făceau parte : V. Alecsandri, înlocuit cu B. P. Hasdeu, Titu Maiorescu şi V. A. Urechia. În şedinţa din 5 aprilie 1886, juriul constată că cele trei volume depuse de Vulpian : 250 jocuri de brîu, 481 balade, colinde, doine şi idile, 500 hore, întrunesc prima condiţie, dar celelalte două, nu. Totuşi i se conferă premiul de 5000 lei cu condiţia ca ulterior să completeze locul culegerii şi de cine au mai fost culese. Comisia a fost interpelată cum poate aprecia valoarea muzicală a colecţiei cînd nici unul dintre membrii ei nu e muzician. Se răspunde că T. Maiorescu le-a examinat la pian cu ajutorul unor specialişti şi „... nu a găsit erori în transcriere“ [197]. Epopeea nu se termină. D. Vulpian mai are încă mult de muncit, de completat la volumele sale, nesatisfăcînd niciodată exigenţele Academiei...

De precizat că Vulpian şi-a întocmit colecţia pe cîntecul popular „... din toate părţile locuite de români“, aşa cum el însuşi precizează.

Opera de culegere şi publicare a folclorului muzical a lui D. Vulpian s-a concretizat în următoarele volume :

I. *Muzica populară, Balade, colinde, doine, idyle pentru voce şi pian,* 1885 ;

II. *Poesia populară pusă în musică. Culegere din toate ţările române.* Balade, colinde, doine, idyle (Texte), 1886 ;

III. *Salba română. Horele noastre,* Seria A (1—500), seria B (500—1000) pian solo, dedicată „Ţării mele“ ;

IV. *Musica populară.* Romanţe, voce şi pian, volum premiat la Montpellier-Franţa (cîntată între 1780—1890), în două volume : primul texte, al doilea melodii, 1897 ;

V. *Jocuri de brîu,* seria I, pentru pian, dedicate „Bunilor ostaşi Români“ ; seria II, deşi promisă, pare-se că n-a apărut [1908].

Culegerile lui Vulpian constituie indiscutabil un important fond muzical avînd o valoare documentară mare, în timp ce valoarea artistică ne apare relativă. Piesele muzicale apar în publicaţiile lui Vulpian transcrise pentru pian. Or, se ştie că a fost flautist, ceea ce înseamnă că a apelat la serviciile unui pianist pentru a-şi transcrie melodiile. Operaţia presupune şi adăugarea unui bas, adică ceea ce se cîntă în mîna stîngă. Or, nu putem şti cui aparţine acea contribuţie la profilul pieselor. Melodiile lui Vulpian cuprind un mare număr de genuri, în care predomină hora, culese din toate provinciile locuite de români. Deşi au-

---

[196] *Analele Academiei Române,* Seria II, Tom. VI, 1883—1884, Secţ. I, Bucureşti, Tip. Acad. Rom., 1884, p. 73—74.

[197] Breazul, G. *Patrium Carmen,* op. cit., p. 400—404.

torul a căutat să nu includă bucăți publicate de antemergătorii pe care îi indică (fără Ruzitschi, A. Pann, G. Ucenescu), totuși reia destule piese notate anterior. În introducere la *Horile noastre* (Seria A), D. Vulpian își conturează în acest fel țelurile :

„Din toate acele culegeri, eu am luat prea puține, spre a le înrola în seria de 1500 arii ce am tipărit, eu am căutat mai mult sorgintea lor



Musica populară de D. Vulpian.

în chiar gura poporului, care este poet și artist în casa lui din sat sau în orele sale de lucru pe cîmpul fertil de holde, căci a-l feri de orice înrîurire artistică introdusă, este tocmai a le conserva forma lor originală chiar cu scăderile școalei culte. La fiecare melodie am arătat locul și persoana ce mi-a executat-o."

S-ar putea deduce din aceste cuvinte că Vulpian a cules melodiile sale din mijlocul satelor, că a tins să redea folclorul țărănesc ferit de influențe străine. Cu toate acestea, după stilul cîntecelor și jocurilor se degajă o puternică influență lăutărească, cu certe tendințe occidentalizatoare dominînd pretutindeni, punînd sub semnul întrebării veridicitatea declarațiilor inițiale. Informatorii : moș Puiu, moș Stan, Pompieru, Manolache, Aleco, Andreiaș, Ștefănescu, Costache și alții sînt lăutari mai mult sau mai puțin vestiți, atît orășeni, cît și săteni.

Locul se indică prin titlu, dar în cazuri izolate, ceea ce face ca postulatul introductiv să fie iarăşi compromis, realizat parţial în unele piese şi nepermanentizat. Singurul principiu menţinut cu consecvenţă este acela de a oferi o colecţie voluminoasă, capabilă să servească creatorilor ca material documentar, ca factor de inspiraţie.

D. Vulpian nu culege melodiile sale împreună cu textul. Primul volum, *Balade, colinde, doine, idyle*, va fi încadrat în aceeaşi metodă de instrumentalizare a melodiilor populare. La scurt interval, autorul tipăreşte separat textele a 346 de piese din totalul de 381, ceea ce recompensează întrucîtva această deficienţă, şi astfel, Vulpian se înrolează în linia lui A. Pann şi Musicescu. Desigur, acţiunea tardivă a publicării textelor nu repară decît în foarte mică măsură răul primar, întrucît conjugarea cuvintelor şi a melodiei, cu accentele lor comune, este lăsată ad libitum, la latitudinea celui care le alătură. Or, operaţia nu este de loc uşoară, atîta vreme cît se întîlnesc melodii cu bogate inflexiuni melismatice, cu o structură strict individualizată care poate, în unele cazuri, dejuca legile unanim acceptate. Vasile Alecsandri se entuziasmează văzîndu-şi, într-un fel, continuată prin Vulpian acţiunea sa, de aceea susţine culegerile pentru premiul Academiei şi totodată, datorită influenţei sale, va facilita premierea, la Montpellier, în 1891, a *Horelor noastre*. Astfel, apare explicabil omagiul lui Vulpian închinat lui V. Alecsandri, răspunsul căruia va debuta cu acele înălţătoare cuvinte : „Melodiile unui popor ca şi improvizările lui poetice sunt tezaurul cel mai preţios al său că fac parte din viaţa lui, din inima lui, din geniul lui !"

Piesele publicate de Vulpian, cum arătam, se prezintă într-o înveşmîntare pianistică, cu un acompaniament adecvat ritmic, chiar variat, dar sărăcăcios, monoton. În comparaţie cu predecesorii, factura pianistică a colecţiilor se aseamănă mai mult cu ceea ce făcuse cu mulţi ani mai înainte C. Steleanu şi Al. Berdescu, fiindu-le chiar inferioară — manifestînd o eclipsare a fanteziei. Nu se adoptă calea lui I. Wachmann şi C. Miculi, de aranjare artistică a melodiilor populare, de creare pe baza citatului popular a unor miniaturi instrumentale. Tocmai din această cauză piesele lui D. Vulpian, într-o perioadă istorică în care apăreau opere, cantate, lucrări simfonice şi de cameră, deci într-un stadiu avansat al procesului de edificare a muzicii naţionale, nu mai prezintă trăsături care să îndreptăţească includerea lor în categoria creaţiei pentru pian. Aceasta se justifică mai mult, amintind că exact în aceiaşi ani, I. Mureşianu dă la iveală, pornind de la modelul folcloric, adevărate piese pianistice, concertante, miniaturale. În lumina acestor considerente, a înaintării muzicii naţionale pe de o parte şi a transcrierii simple şi obiective a unor cîntece şi jocuri pentru pian, pe de altă parte, fără manifestarea tentativei prelucrării artistice, culegerile lui Vulpian rămîn fidele ţelului propus şi nu urcă trepte mai înalte. Piesele sale sînt reproduceri şi nu mostre create. Aportul lui Vulpian este acela al unui fotograf care fixează o anumită imagine şi purcede la mecanismul developării, cu deosebirea că după fixare (notare) o developează într-o haină sărăcăcioasă pianistică, în absolut toate cazurile pe două voci melodice, ca în acest exemplu :

CINE N-ARE DOR PE LUME



A doua linie, care suplinește și rolul armonic, are o turnură major-minoră, iar ritmul este convențional, nespecific, ceea ce nu putea fi salutat de către G. Musicescu, promotorul tratării modale, care a fost contrariat de atribuirea premiului lui Vulpian, considerînd-o „strigătoare la cer“ [198].

Sub un alt aspect, colecția lui Vulpian evidențiază caracterul eterogen al melodiilor care provin nu numai din zona folclorică ci și cultă. *Idilele* sînt în majoritate romanțe, iar în *Horele noastre*, după cum arată și Gh. Ciobanu [199], marea majoritate sînt creații proprii în gen de horă. Se conturează și în acest sens același compromis față de calitate și originalitate, vizibil și în privința tratării. Trăsăturile care scad valoarea acestei ample opere de culegere nu reușesc să anihileze importanța lor. Colecțiile de muzică populară întocmite de Vulpian demonstrează unele puncte prin care metoda culegerii începe să se clarifice, înscriindu-se în șirul acelor eforturi depuse pentru perpetuarea comorilor folclorice, fie și sub o formă ușor alterată.

D. Vulpian a obținut felibrigiul latin, distincție meritorie. A mai obținut și medalia de bronz la Expoziția intelectualilor de la Paris, din 1900. Trei ani mai tîrziu i s-a decernat, tot la Paris, pentru colecțiile sale, premiul Societății de Arte-Frumoase. Aspirațiile lui artistice în mod evident au depășit posibilitățile sale. Astfel, intenționa să compună un ciclu de opere, după cum arată în introducerea la *Salba română, Horele noastre*, proiect care însă nu a putut fi dus la îndeplinire [200]. În introdu-

---

[198] Paul Mihail, *Viața și opera lui G. Musicescu oglindită în scrisorile anilor 1871—1899*. În : *„Studii muzicologice“*, București, 1957, pag. 104 ; vezi și Gh. Ciobanu, studiul citat, p. 30.

[199] Gh. Ciobanu, op. cit., p. 31.

[200] Opera Română, proiect :

„Opera I *Carol I cel Mare*, operă în patru acte ;

Opera II *Ștefan cel Mare și glorios*, duetto (sic), cu cele 44 războaie purtate contra dușmanilor țării ;

cerea la *Salba Română*, *Horele noastre* vede în acest fel scopul materialului cules... tinzînd să ajute la edificarea creației naționale de operă. „Singurul scop ce m-a decis la această lucrare este marea dorință de a poseda și noi un depou de această natură, din care să poată spicui un talent creator, frumoasa operă română, cu abundentele sujete literare ce conține literatura în unire cu muzica populară moștenită de la străbuni."

D. Vulpian, deși nu a fost înarmat cu o metodă științifică de culegere a folclorului, are meritul că a imortalizat în volumele sale 1409 de cîntece și jocuri, 522 fiind reluate din alte culegeri. Volumele sale constituie un inestimabil fond al patrimoniului muzical național „pentru urmărirea vechimii și a circulației unor cîntece și melodii de joc popular, ca și pentru evoluția repertoriului și a stilului de execuție al lăutarilor" [201].

În 1893 se tipărește la București [202] o colecție de cîntece muncitorești sub titlul *Glasul desmoșteniților*, pentru voce, voce și piano și cor. Între creațiile culte, cu autori cunoscuți, ca *Hora muncitorilor* de *Al. Flechtenmacher*, în caracterul acelorași hori de rezonanță folclorică îndrăgite în păturile orășenești, se întîlnesc și piese ai căror autori rămîn în anonimat. Dat fiind răspîndirea unor cîntece din această broșură, caracterul lor agitatoric, putem vorbi despre apariția unui nou gen de cîntece cu o largă sferă de circulație : cîntecul muncitoresc. Desigur, colecția de cîntece socialiste nu face parte din categoria folclorului în sens acceptat unanim, ci reprezintă elementul cîntecului muncitoresc, al cărui început este marcat prin *Glasul desmoșteniților*.

În ultimele două decenii ale veacului trecut, colecțiile de melodii capătă un accent comercial imprimat în primul rînd de edituri, care publică numeroase cîntece populare sau, mai bine spus, numeroase producții prefabricate în genul jocurilor populare. Amintim pe Zane Dumitrescu cu *52 hori naționale din România*, Năstase Ionescu, *Colecțiune de cîntece naționale*, L. Stern, *Buchetul*, *Zîna Carpaților*, o colecțiune de danțuri naționale vechi și noi (cinci caiete). Lăutarii celebri de la care pînă atunci se culegeau melodii își dau seama că ar putea ei înșiși deveni întocmitori de culegeri. Rezultatul : *Colecțiune de cîntece naționale, Album*, I—V (cinci caiete însumînd o sută de melodii), de Gheorghe A. Dinicu. Norocul acestui muzician, care nu s-a deosebit prin nimic ca metodă de, bunăoară, D. Vulpian, a fost că George Enescu a avut caietele sale și unele melodii le-a fructificat în compozițiile primei perioade, îndeosebi în cele două rapsodii. În acest fel, mult rîv-

---

Opera III *Mihai Viteazul*, operă în feerii și tablouri ;
Opera IV *Nunta română*... operă de senzație cu tablouri, cu apoteoze și feerii..."

[201] Ciobanu, Gheorghe. *Culegerea și publicarea folclorului muzical românesc*, op. cit., p. 246.

[202] Cosma, V. *Glasul desmoșteniților*. În : „Muzica", București, 1952, nr. 8—9.

nitul deziderat ca prin colecții să se ofere materie primă pentru creatori, se întruchipează în mod strălucit.

De menționat că Gh. A. Dinicu utilizează două feluri de transcrieri comune acelorași piese : prima, pentru pian (la două voci) și a doua, pentru vioară solo (o voce). Se urmărește, nu atît fixarea și conservarea folclorului lăutăresc, cît satisfacerea necesităților de repertoriu al lăutarilor. Dinicu procedează ca Vulpian, culege melodii și le indică sursa, interpreții : Dincă, Pompieru, Dumitrache Ochi-Albi, Colțatu, Chipan, Bîrlan, C. Dinicu și alții. Cît privește înveșmîntarea pianistică, este rudimentară și cu totul relativă. Ca exemplu : *Sîrba lui Pompieru*, melodia însăși are un farmec propriu, dar acompaniamentul nu poate fi caracterizat decît prin cuvinte nefavorabile, deoarece armonizarea acestei teme relevă o fantezie săracă, dominată de formule stereotipe.



Concluziile generale care se desprind din studiul culegerilor de folclor din a doua parte a secolului al XIX-lea sînt de natură să indice absența unei concepții metodice clarificate și fundamentate teoretic, deși nu lipsesc încercări în acest sens. Melodiile transcrise au fost adunate în marea lor parte din mediul lăutarilor orășeni, în timp ce folclorul țărănesc nu constituie obiect de cercetare, dar prin Musicescu este descoperit și indicat ca o sursă autentică inestimabilă. Melodiile culese au o puternică direcționare apuseană. Foarte rar se mai discern rezonanțe orientale, ceea ce înlesnește vizibil să se întrevadă evoluția sa. Sub aspectul autenticității, cele mai multe garanții le oferă melodiile culese de T. T. Burada și G. Musicescu, care nu sînt trecute prin filtrul și mediul lăutăresc. La fel ca și folcloriștii literați, care nu se interesează de partea muzicală, acei ce se îndeletnicesc cu culegerile muzicale ignoră textul poetic. Dar și în acest sector se indică linia de perspectivă, culegerea tezaurului folcloric, așa cum se manifestă ca sincronizare a muzicii și a cuvîntului. Nu se indică decît parțial și sporadic locul culegerii și informatorul. Melodiile, cu unele excepții, sînt prezentate într-o haină improprie, într-o scriitură pianistică.

Dacă am fi extrem de severi, ar trebui să supunem unei critici necruţătoare culegerile de folclor din secolul al XIX-lea şi să decretăm că nu s-a efectuat aproape nimic în sensul de astăzi al actului de culegere. Am ignora însă elementul esenţial, momentul istoric, concepţia de atunci în această privinţă. În consecinţă, aşa cum sînt, cu imperfecţiunile sesizate, colecţiile ţin loc culegerilor, oferind celor de astăzi şi de mîine singurele şi extrem de preţioasele probe asupra folclorului românesc. Tocmai de aceea aceste hibride antologii au un merit care depăşeşte toate limitele şi rezistă timpului.

T. BREDICEANU SE AFIRMĂ PRIN CULEGERI DE FOLCLOR MUZICAL

În ultimul deceniu al secolului trecut se afirmă două nume noi în perimetrul folcloristicii. Primul, Tiberiu Brediceanu, care din 1891 începe o amplă culegere a melodiilor populare din Banat, Transilvania,



Tiberiu Brediceanu în anii primelor culegeri de melodii populare.

Crișana și Maramureș, primind în acest sens imboldul profesorului său Iacob Mureșianu. Ceea ce aduce cu adevărat nou în perimetrul notării folclorului este că Brediceanu notează numai melodii sătești culese direct de la sursă. Doar în cîteva cazuri face excepții de la regulă, culegînd melodii de la lăutarii satelor sau de la intelectualii pe care Brediceanu știa că sînt nemijlocit legați de zona rurală. Melodiile lui Brediceanu, unele publicate în „Musa română" încă din 1894, sub înfățișarea unor piese pentru pian (*Ardeleana, Bagă, Doamne, luna-n nori*) sînt însă în mare parte aflate în manuscris, nefiind prelucrate, respectau cu strictețe cele auzite de la informator. Deci, culegerile lui Brediceanu au doar linia melodică, transcriindu-se textul în cazul cîntecelor. În acest fel, prin practică și mai puțin prin teorie, T. Brediceanu își revendică un prim loc în istoria culegerilor științifice ale melodiilor populare de obîrșie țărănească.

Al doilea nume de rezonanță, Dimitrie Georgescu Kiriac, care, deși nu efectuează nici o culegere și nu publică nici un studiu, își revendică dreptul de folclorist prin proiectul elaborării unei vaste lucrări asupra cîntecului popular.

D. G. KIRIAC — PROMOTOR AL NOII METODE DE CERCETARE A MELOSULUI POPULAR

În anul 1897, D. G. Kiriac, reîntors la studii, propune Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice proiectul de întocmire a două studii : *Cîntecul popular românesc* și *Cîntecul bisericesc oriental*, pentru care solicită sprijin material[203]. În septembrie 1898 revine, înaintînd un plan detaliat. Deși *Cîntecul popular românesc* probabil nu a fost scris, planul detaliat înaintat ne ajută să discernem ideile avansate ale lui Kiriac, unul din principalii reprezentanți ai vieții noastre muzicale și ai folcloristicii din perioada următoare. Ideile, așa cum sînt expuse în proiectul înaintat, demonstrează că autorul posedă o concepție cristalizată asupra acestei zone muzicale, înscriindu-se pe linia trasată de G. Musicescu, pe care o adîncește și o completează. Așadar, ce plănuia D. G. Kiriac să scrie despre folclor și care este esența ideilor sale ?

În primul memoriu, D. G. Kiriac definește noțiunea obiectului care-l preocupă : „Cîntecul nostru popular este o formă a artei care constituie una din bogățiile patrimoniului muzical al poporului român". Insistă apoi asupra vechimii și autenticității în contrast cu producțiile eclectice, străine care nu au „...sinceritatea expresiunii simțămintelor".

---

[203] Aceste informații și materiale documentare le datorăm lui Dan Smîntînescu, pasionat cercetător al trecutului nostru cultural. Au fost publicate apoi sub îngrijirea lui Titus Moisescu în : D. G. Kiriac. *Pagini de corespondență*. București, Edit. muzicală, 1974, unde se publică in extenso proiectele amintite (p. 302—328).

Semnalează caracterul modal. Enunţă importanţa efectuării de culegeri : „...vom avea drumul deschis către o *artă originală, europeană şi naţională.*" Indică drept exemple pe norvegianul Edvard Grieg şi compozitorii ruşi [204].

Din introducerea celui de al doilea memoriu şi proiect rezultă obiectul şi foloasele lucrării : Scopul acestui însemnat studiu era acela de „...a da o idee exactă şi lămurită despre cîntecul nostru popular, care deşi ducînd o existenţă foarte modestă, este pînă în ziua de astăzi, afară de mici excepţii, singura noastră producţiune muzicală interesantă şi durabilă" [205]. Este evidentă consideraţia lui Kiriac faţă de folclor, punîndu-l la loc de cinste ca valoare artistică, deasupra multor producţii profesioniste. Raportul dintre arta populară şi cea cultă va fi prezent atunci cînd arată că, studiind particularităţile structurale ale melosului popular, se vor putea formula generalizări teoretice care vor „...deschide drumul către o artă originală şi naţională". Bizuindu-ne pe cîntecul popular vom putea obţine valoroase lucrări în toate genurile, cu condiţia ca la elementul primar, la folclor, să se aplice „... elementul nou al ştiinţei muzicale — armonia" [206].

Desigur că limitarea mijloacelor tehnice numai la armonie trebuie considerată ca o limitare a cîmpului larg care se află în faţa compozitorului ce nu putea ignora : contrapunctul, orchestraţia, dar armonia era totul pentru D. G. Kiriac, compozitor eminamente coral, orientat spre o scriitură omofonă.

Capitolele studiului proiectat demonstrează o ţinută ştiinţifică, ocupîndu-se pe larg despre relaţiunea intimă dintre cîntec şi poezie, despre „studiul pur muzical şi tehnic al diferitelor moduri de a fi a melodiei populare din punctul de vedere liric (adică poetic, n.n.), ritmic şi tonal" şi, în sfîrşit, „tonalitatea cîntecului popular" [207]. La sfîrşit propune armonizarea pentru voce şi pian (sau orchestră) a 20 de melodii populare româneşti, care ar putea demonstra practic aserţiunile teoretice din capitolele anterioare, indicînd caracterul concret, aplicabilitatea lui.

În primul capitol Kiriac intenţionează să descrie genurile populare după natura lor : epic, bătrînesc, colindele, cîntecele de stea (pentru întîia oară întîlnim această delimitare), cîntecul de nuntă, funebru, cîntecul de leagăn, cîntecele de copii. Apoi melodiile unor dansuri naţionale (urmau să fie descrise dansurile „comune ţării întregi"), insistîndu-se asupra formei melodice, ritmice şi de acompaniament. În încheiere se preconizează descrierea instrumentelor populare. Un asemenea plan ar reprezenta tematica unui volum sau chiar a mai multora.

---

[204] Kiriac, D. G. *Pagini de corespondenţă,* op. cit., p. 302—303.

[205] Citatele sînt luate după D. G. Kiriac, manuscris, Arhivele Statului, Casa şcoalelor, 1898, mapa 5, f. 2—5 ; D. G. Kiriac. *Pagini de corespondenţă,* op. cit., p. 308.

[206] Idem, ibidem.

[207] Idem, p. 309.

Ceea ce se relevă este atitudinea lui Kiriac față de genurile întîlnite în popor, mai exact în vatra țărănească. Nu este întîmplător că nu se pomenește nici o iotă despre lăutari ! Capitolul secund era menit să adîncească ceea ce fusese cuprins ca întindere în primul. Aici se plănuia descrierea formei poetice („lirică"), tipuri de cuplete, raportul dintre lungimea versului și periodul muzical, modul de alternare a versurilor din punct de vedere muzical, logica repetițiilor, cazuri de necorespondență a formulei melodice cu cea poetică din cauza repetițiilor, refrenul și rolul acestuia. Cadențele și pauzele (repaosurile). Se preconiza în continuare studierea diferitelor forme muzicale specifice cîntecului românesc, spre deosebire de cel al altor popoare, deci o comparație. Kiriac precizează o însemnată idee de fond : „regula quadraturei a școalei clasice nu o găsim decît foarte rar în melodia populară ; se găsește însă o mai mare libertate ritmică și metrică și o simetrie specială" [208].

Sesizarea acestor diferențe, mai corect spus, particularități structurale ce țin de arhitectonică, libertatea metroritmică și „simetria specială" era de o importanță teoretică extraordinară pentru acea perioadă, sfîrșitul secolului trecut, cînd totul tindea spre o a doua înfeudare a muzicii noastre populare, de data aceasta înspre muzica apuseană. În acel moment, D. G. Kiriac, mergînd mult mai departe decît Musicescu, evidenția trăsături stilistice nedezvăluite, indicînd adevăruri reale, și prin aceasta deschizînd orizonturi nebănuite celor chemați să le valorifice în creații profesioniste.

După indicarea tipurilor de măsuri, autorul proiectului se gîndește să semnaleze melodii ce aparent nu se încadrează în ceea ce se numește măsură, acele cîntece bătrînești și tărăgănate, strîns legate ca accente de cele ale cuvintelor. Este vorba aici de parlando-rubato, pe care însă Kiriac nu îl denumește în acest fel, spunînd : „asemenea melodii vor trebui transcrise într-un fel de ad-libitum, lăsîndu-se toată latitudinea interpretului" [209]. Prin urmare o altă revelație capitală, aceea a parlando-ului rubato ! În același capitol se mai găsesc alăturate : modul de prozodiere, stilul ornamental, vocalizele, portamentul (prin exemple). Într-un moment în care stilul oriental părea că va fi eliminat treptat prin șuvoiul occidentalizării, D. G. Kiriac reînnoadă o legătură mai veche, întorcîndu-se la stilul oriental pe care îl vede în interdependență de stilul ornamental și melismatic. Ultima premisă teoretică a studiului său, din păcate nefinalizat, se referă la o altă trăsătură importantă, care iarăși tindea să fie ignorată, sunetele infracromatice, astfel formulate de Kiriac : „Tendința poporului executant (deci nu numai lăutarii, n.n.) de a face în anumite cazuri intervale mai mici decît semitonul. Cînd ? și pentru ce ?..." [210]

Cît privește capitolul trei, despre tonalitatea cîntecului popular, acesta apare mai general și mai puțin original. Începe printr-o parte

---

[208] Kiriac, D. G. *Pagini de corespondență*, p. 309.

[209] Idem, ibidem.

[210] Idem, p. 310.



D.G. Kiriac, unul dintre cei mai lucizi admiratori ai muzicii populare și psaltice.

istorică, ocupîndu-se de originea cîntecului popular, similitudini ale cîntecului nostru cu cîntecele orientale și occidentale. La prima vedere este neclar faptul că abordează originea muzicii populare la acest capitol. Apoi se justifică în demonstrarea vechimii unor cîntece construite pe „principiile modurilor și gamelor vechi“ [211]. Kiriac distinge tonalități specifice ca : antică, modernă, *românească*, rusă, asiatică. Din păcate nu se precizează nimic mai mult asupra sensului pe care îl acordă unei asemenea „tonalități“. Arată cum se poate identifica tonalitatea și faptul că sensibila „nu avea nici o importanță în vechime“. Urmează în intenția autorului descrierea gamelor antice, moderne, românești etc., făcîndu-se referiri asupra „sistemului tetracordal, pentacordal și cromatismului oriental, a cărui aplicare o găsim în doinele noastre“ [212]. Aici își află punctul de pornire teoria de mai tîrziu a lui G. Breazul privind structura-tetracordală. D. G. Kiriac voia să susțină ideea evoluției cîntecului popular prin transformările limbajului muzical.

Ultimul capitol, fără titlu, era axat pe raportul dintre melodia populară și creația cultă (profesionistă), în terminologia autorului „arta muzicală modernă“. Reproducem laconicele sale teze, care pledează de la sine pentru concepțiile exprimate. „Rolul ce joacă muzica populară în formațiunea și evoluțiunea muzicei moderne. Muzica populară utilizată de către marii maeștri (de pretutindeni, n.n.), în teatru (operă, n.n.) și în diferite producțiuni simfonice. Exemple îmbucurătoare ale unui curent artistic în această direcțiune. Ce s-ar putea face la noi.“ [213]

Fără o indicare precisă a modalității în care vedea Kiriac conjugată arta populară cu cea modernă ne face să deducem că era partizanul legăturii acestor sfere. Faptul că își exprimă, fie și enunțiativ, convingerea în forța artei în care fuzionează elementele muzicale anonime, stratificate în cursul veacurilor cu cele individuale, spontane, de asemenea rod al unei experiențe îndelungate, îl situează la un loc de frunte în frontul muzicienilor români de la încrucișarea celor două veacuri, militînd pentru o artă națională. Nu se mărginește la teoretizări, propune, în proiectul studiului și *20 de cîntări populare românești* pentru voce și acompaniament sau cor, pentru „demonstrarea practică a două principii“. Acestea au darul să arunce o undă luminoasă, să aprofundeze ideile sale. Iată cum le concepe Kiriac :

„1. Că modurile muzicei vechi, precum și gama cromatică orientală (aici intră cîntecul popular și cel religios) au o savoare și un accent expresiv special, care nu pot fi date numai de către cele două moduri ale muzicii moderne : majorul și minorul.

2. Că gamele cele vechi și orientale sunt compatibile cu polifonia modernă, — adică armonizîndu-le putem căpăta efecte noi, care să intre în domeniul faptelor muzicale moderne.“ [214]

---

[211] Idem, ibidem.
[212] Idem, ibidem.
[213] Idem, ibidem.
[214] Idem, pag. 310.

Prin aceste însemnate precizări, înțelege felul în care putea realiza specificitatea proprie muzicii noastre, utilizînd armonizări conforme structurii cîntecelor, adică armonii modale, preconizat în urmă cu mai bine de un deceniu de Musicescu, folosite și de I. Mureșianu, subliniind fără drept de apel că sistemul major-minor nu are posibilitatea să îmbrace în straie adecvate stilului cîntecele populare sau lucrările fondate pe inflexiunile acestora. De asemenea Kiriac relevă caracterul monodic ce poate deriva din gamele vechi și orientale, generînd o scriitură lineară modernă, și într-un sens mai larg, o serie de „efecte noi“ [215].

Acestea sînt ideile lui Kiriac ce urmau să fie dezvoltate în studiul propus ministerului spre acceptare. Ținuta științifică a impus, forurile de resort acționînd, de data aceasta, prompt, sprijinind inițiativa și acordînd ajutorul bănesc. Cu toate acestea, D. G. Kiriac se pare că nu și-a îndeplinit angajamentul, nici în privința studiului asupra *Cîntecului popular*, nici în privința proiectatului *Cîntec bisericesc oriental*, pe care nu-l denumește nici o singură dată „bizantin“ în planul înaintat.

În multe privințe D. G. Kiriac se manifestă, pe plan teoretic, ca un previzionar, un antemergător, indicînd trăsături și modalități ce se vor afla în centrul cercetărilor de folclor din perioada interbelică și contemporană. Planul nu conține decît teorii embrionare, idei, și totuși, prin natura lor științifică, au avut greutatea unei adevărate metode moderne de folclor, indicînd valori și particularități nesesizate. Chiar dacă nu au fost așternute pe hîrtie in extenso, asemenea idei, odată conturate, au fost exprimate și susținute prin viu grai în cercul muzicienilor, determinînd un adevărat curent în sensul planului formulat. Ca atare, asertiunile înscrise în acele pagini nu au rămas literă moartă, ci au devenit o torță vie, luminînd calea cercetărilor, semnalînd componente și indicînd structuri necunoscute în 1898, mult timp înaintea unor cercetători ca B. Bartók și C. Brăiloiu. Atunci cînd vom parcurge etapele 1900—1918 și 1918—1944 vom avea ocazia să vedem că ilustrul folclorist român C. Brăiloiu, și parțial chiar B. Bartók, au mers ei înșiși în spiritul ideilor formulate de D. G. Kiriac.

Cît privește compoziția, este de notat faptul că se preconizează în schițele viitorului dirijor al coralei „Carmen“ o nestrămutată pasiune pentru folclor, pentru ridicarea cîntecului popular la altitudinea formelor muzicale complexe. Kiriac însumează tot ce era viabil pînă la el în materie de valorificare a melosului popular, accentuînd noul curs al inspirației din tezaurul țărănesc, preluînd și ideea armonizării modale. D. G. Kiriac nu este însă numai un continuator. Însușindu-și noile tendințe, aflate în fașă, el le redimensionează cadrele, infuzîndu-le o direcție nouă, personală, deși nu va merge mult prea departe de antecesorul său Musicescu. S-ar putea spune chiar că D. G. Kiriac are în egală măsură meritul că a deschis bolte spațiale, orizonturi necunoscute pentru colegii de generație, pentru compozitorii, în primul rînd, corali și folcloriști.

---

[215] Idem, pag. 311.

Şi trebuie subliniat că spre deosebire de alţi muzicieni sau oameni de artă care îşi încheie activitatea creatoare indicînd noile drumuri, care abia la zenit descoperă zăcămintele aurifere, D. G. Kiriac, la începutul carierei sale, imediat după terminarea studiilor muzicale la Paris, în climatul favorabil melodiilor vechi, modale, al Scholei Cantorum, ajunge la descoperirea noilor orizonturi. Ele sînt punctate în amintitele proiecte şi dezvoltate pe parcurs, în contactul direct cu specialiştii noştri, fixîndu-se pe hîrtie abia peste un sfert de veac, în 1922, cînd D. G. Kiriac, la cererea Ministerului Cultelor şi Artelor, scrie materialul : *Cîteva indicaţii asupra folclorului muzical — Cum trebuie culese melodiile populare* [216], reprezentînd o strălucită metodă de culegere a melodiilor populare, de mare valoare ştiinţifică, situîndu-l în fruntea muzicienilor preocupaţi în secolul al XX-lea de folclorul românesc.

Aruncînd o privire pe ansamblul liniei evolutive a folcloristicii acestei perioade, conchidem că se trasează un mers ascendent, de la idei insuficient conturate asupra naturii acestei categorii artistice, pînă la teorii viabile, fundamentate ştiinţific. Factorul esenţial îl reprezintă nu atît culegerile, oarecum empirice, improprii, diletante, ci găsirea adevăratului filon folcloric, dătător de viaţă, care garantează autenticitatea : muzica ţărănească, structura sa modală, bogăţia metroritmică întregind zona folclorică urbană, demult cunoscută. Aceasta nu înseamnă că se trece la polul opus, că folclorul lăutăresc este desconsiderat şi decretat necaracteristic pentru muzica noastră. Dimpotrivă, straturile coexistă şi în orbita cercetătorilor, ca şi a compozitorilor. În acest fel, se lărgeşte perimetrul folclorului, existent atît în mediul rural, cît şi în cel urban, identificat în muzica lăutarilor. Este adevărat că în deceniile ultime ale veacului trecut, metoda ştiinţifică de valorificare a tezaurului folcloric abia se cristalizează, mijeşte în articole disparate, progresînd vizibil în articolele lui G. Musicescu şi D. G. Kiriac. Prin acesta din urmă, în faza evolutivă secventă, se cimentează o metodă sistematică, rod al muncii şi activităţii ştiiţifice a mai multor minţi întreprinzătoare

CONTRIBUŢII MUZICOLOGICE CU PROFIL TEORETICO-DIDACTIC

Ascensiunea muzicii româneşti, mai ales a învăţămîntului muzical, a creat condiţiile apariţiei unor lucrări cu caracter teoretic şi didactic, elaborate de muzicieni, profesori. Într-un anumit sens, dezvoltarea procesului instructiv era în strînsă corelaţie cu procesul elaborării manualelor, de existenţa cărora depindea esenţa fenomenului instructiv. O privire asupra acestui gen muzicologic oferă lucrări utilitariste care, deşi într-un număr relativ restrîns, au făcut faţă necesităţilor. În ma-

---

[216] Kiriac, D. G. *Pagini de corespondenţă*, op. cit., p. 323—328.

joritatea lor reprezentau ideile teoretice din centrele cu veche tradiţie muzicală ; aportul personal era modest. Lucrările de amploare, de sinteză, rezultatul cercetărilor personale rămîn încă multă vreme un deziderat. Preluările nu înseamnă întotdeauna şi absenţa aportului creator. El se manifestă prin contribuţia autorilor la formarea terminologiei muzicale, la găsirea corespondenţilor adecvaţi limbii române. Or, în această etapă a pionieratului, o asemenea misiune era onorabilă şi dificilă, de rezolvarea căreia, fie şi parţială, depindea progresul următoarei etape. În lumina acestei misiuni, dublată de punerea la îndemînă a celor interesaţi a unor lucrări după care să-şi însuşească principiile artei muzicale, eforturilor concretizate în lucrări trebuie să se bucure de preţuirea noastră, chiar dacă trăinicia le vitregeşte.

Deosebim trei tipuri de lucrări cu profil teoretic : a) psaltice, b) teoretice — consacrate disciplinelor aplicative muzicale (teorie-solfegiu, armonie) şi d) metodice, manuale practice (de canto, instrumente).

Se desfăşoară o susţinută acţiune pentru elaborarea teoriei muzicii bisericeşti, adoptîndu-se, după controverse vii, pe care nu le reţinem aici, principiul înlocuirii sistemului psaltic cu cel apusean sau, mai echitabil, ambele. Se întîlnesc însă şi lucrări teoretice în notaţie exclusiv psaltică, ceea ce face ca, deocamdată, tendinţele existente să nu poată fi conciliate. Teoria muzicii religioase cu greu poate fi separată de înseşi cîntările care o generează, fapt care, pentru unii, transcrierea unor melodii vechi echivala, datorită unor particularităţi muzicale aduse de autor sau transcriitor, cu o contribuţie la cristalizarea şi simplificarea notaţiei bisericeşti. Publicarea a numeroase titluri de lucrări teoretice, în centre diferite, la intervale scurte, poate servi ca indiciu asupra oscilaţiilor din acest domeniu, al necesităţii de a ajunge la o soluţie recunoscută prin calităţile sale practice. Cu toate eforturile depuse, nu se obţine în această etapă rodul scontat, deoarece erau prea diverse tendinţele şi prea evidente diferenţele între noţiunile teoretice, pentru a fi regrupate într-o lucrare de amploare, cu sensuri unificatoare, cu atît mai mult cu cît mai intervin şi ambiţii personale. Dintre lucrările teoretice bisericeşti sînt mai cunoscute : Serafim Ieromonahul, *Teoreticon* (1856), Teodor Georgescu, *Ecstractu din Theoria muzicii eclesiastice* (1863), Demetrescu Operà, *Principii elementari ai muzicii bisericeşti şi prescurtare ai Octoihului duminecal* (1875), Neagu Ionescu, *Gramàtica muzicii bisericeşti* (1875), Ştefan Popescu, *Manual de muzică bisericească* (1875), George Ucenescu, *Tractatu Teoretico-Practicu de musică eclesiastică greco-orientală* (1881), Gheorghe Ionescu, *Manualul celor opt glasuri bisericeşti* (1891), Neagu Ionescu şi Nicolae Severeanu, *Anastasimatarul, Irmologhionul şi gramatica muzicii bisericeşti* (1897), Lazăr S. Ştefănescu, *Teoria principiilor elementare de muzică bisericească* (1897), Nicolae Severeanu, *Curs elementar de musică bisericească* (1900), Ioan Zmeu, *Extract din teoria muzicei eclesiastice* (f.a.). De remarcat că partea teoretică în asemenea lucrări ocupă un spaţiu mai puţin voluminos, cîntările propriu-zise reprezintă centrul gravitaţional al acestor cărţi, avînd un pronunţat caracter practic. Am putea remarca în mod deosebit una dintre aceste lucrări ? Nu, deoarece nu

sesizăm deosebiri fundamentale calitative între ele. Micile nuanțe care s-ar putea tranșa nu îndreptățesc reliefări speciale.

Lucrările teoretice în sensul curent al cuvîntului se înscriu pe linia prelucrării și adaptării la specificul limbii române, la noua scriere fonetică ce înlocuiește alfabetul cirilic. Și aci cu greu se pot întîlni aspecte originale, dat fiind lipsa aprofundării noțiunilor teoretice și mai ales compilării cărților existente în alte țări. În aceste condiții autorii unor asemenea cărți nu puteau aspira decît la meritul de a fi scris în limba lui Anton Pann. Cele mai reprezentative lucrări de teoria muzicii s-au datorat lui Gh. T. Burada, *Principie elementari de muzică* (1860), B. Franchetti, *Principie elementari de muzică* (1861) ; un *Manual de teoria muzicală și pian* apare la Cluj, în 1862, datorat lui Ștefan Bartalus ; Enrico Mezetti, *Teoria musicale elementare* (1864), Eduard Wachmann, *Noțiuni generale de muzică* (1877), George Brătianu, *Teoria elementară a muzicii* (1890) și *Abecedar muzical* (1894), Teodor T. Burada, *Principii de muzică* (1877—1901)[217]. Mai însemnate sînt ultimele trei, servind ca îndreptar pentru studiul multor generații de muzicieni. Fără a aduce contribuții prea personale, cu excepția poate a lucrării lui T. Burada, care prin formația sa explică în mod istoric anumite noțiuni teoretice, aceste lucrări au furnizat baza cunoștințelor teoretice, tratînd, în limita corespunzătoare, fiecare termen și problemă teoretică cunoscută în acei ani. Tot aici trebuie adăugați : C. Bărcănescu, *Metodă practică de muzică vocală* (1890) și Gavriil Musicescu, autorul unui *Curs practic de muzică vocală* (1877), avînd, ca și alte lucrări, numeroase ediții, dar care nu este, așa cum s-ar putea crede după titlu, un manual de canto, ci mai degrabă o lucrare despre principiile generale ale muzicii. Contribuția lui Musicescu în cartea sa, medaliată la Expoziția mondială de la Paris în 1889, rezidă din principiul ca regulile teoretice să fie imediat urmate de exerciții practice, adică de melodii care să slujească demonstrării premiselor teoretice. Prin urmare, Musicescu slujea ideea învățării muzicii prin metoda practică — de aici derivă și sensul

---

[217] Ar mai fi de menționat următoarele cărți de muzică și culegeri : I. Cartu, *60 tablouri pentru lectura musicale*, după Ed. Batist (1868) ; N. Ghinea, *Teorie elementară...* (1885) ; I. Mugur, *Metod pentru ușoara învățătură a cîntului* (1886) ; George Brătianu, *Exerciții practice și studii melodice...* (1890) ; Verdianu, Athanasie, *Studii melodice* (culegere, 1888) ; Dobre Ștefănescu, *Noțiuni din metoda practică de muzică vocală* (1893) ; G. Stephănescu, *Culegere de cînturi...* (1892) ; J. Movilă, *Colecțiune de cîntece...* (1895) ; Grigore Teodosiu, *Recreațiuni școlare* (1896) ; C. Ghimpețeanu, *Curs practic de muzică...* (1897) ; A. Sequens, *Elemente de teoria muzicii* (1896) ; C. M. Cordoneanu, *Curs elementar de muzică* pentru clasele I—IV, 2 vol., 1893—1897 ; Ed. Wachmann, *Noțiuni generale de muzică* (1896) ; A. Verdianu, *Principii elementare de muzică* (1887), George Mugur, *Muzica copiilor* (1888) ; S. Vasilianu, *Principii elementare de muzică...* (1891) ; apoi traduceri, între care : A. Papin, *Prescurtare din Methoda practică pentru muzica vocală* (1885). Se păstrează în manuscris : *Metodă elementară de muzică* (1859) de Dumitru G. Florescu, elaborată după lucrarea italianului B. Azioli ; cf. George D. Florescu. *Dimitrie G. Florescu. În slujba țării II*, op. cit.

titlului adoptat, apărînd ca o reacţie la observarea predării muzicii în şcolile şi conservatoarele de atunci, care avea o ţinută aridă, scolastică, abstractizantă. Musicescu intenţionează să accentueze însăşi latura artistică a disciplinei chemată să ajute procesului de apropiere a copiilor, tinerilor şi în general a ascultătorilor de muzică [218].



Manualul de armonie alcătuit de I. Vorobchievici.

Au apărut însă şi lucrări consacrate altor discipline : Isidor Vorobchievici, *Manual de armonie* (1869), Titus Cerne, *Conspect de definiţiuni şi regule de armonie* (1885), Eduard Wachmann, *Basuri cifrate pentru studiul armoniei*, Rudolf Peters, *Mic tratat de instrumentaţiune*

---

[218] Rusu, Liviu, *Studii critice de muzicologie. Tratate de teorie apărute în secolul al XIX-lea.* Bucureşti, 1964, manuscris, Uniunea compozitorilor ; *Perspective şi preocupări teoretice în istoria muzicii româneşti.* În : *Studii de muzicologie, vol. II.* Bucureşti, Edit. muzicală, p. 229—269.

pentru orchestre, cu considerațiuni speciale asupra orchestrelor mici și muzicilor militare (1898). În aceste lucrări se tinde să se pună la dispoziția elevilor conservatorului reguli specifice fiecărei discipline înscrisă în programă. Într-o primă fază, anterior anului 1880, manualele căutau să cuprindă o problematică largă și să suplinească și noțiunile caracteristice altor discipline. Bunăoară, în *Manualul de armonie*, Vorobchievici începe prin a trata probleme de teorie elementară și încheie prin a da noțiuni de contrapunct și forme muzicale. Secțiunea mediană justifică titulatura, tratînd despre acorduri și relații, modulații, într-o manieră sobră, chiar rigidă, după calapodul tratatelor germane. Vorobchievici are însă marele merit că în cîteva rînduri introduce elemente specifice muzicii românești. Astfel, analizează din punct de vedere melodic noțiuni ca : „motiv, frîntură, proposăciunea, parodio", tema „Pe o stîncă'naltă". De asemenea, vorbind despre genurile muzicale, se referă la muzica populară, la doină, horă, căutînd să atragă atenția asupra unor particularități structurale specifice.

Conspectul... lui T. Cerne, fără a pretinde a fi un manual, ci mai curînd o călăuză pentru elevi, are la bază cursul predat de G. Musicescu la Conservatorul din Iași, acesta la rîndul său avînd punctul de pornire în cartea lui M. Reber. Se găsesc aici cele mai variate aspecte armonice, de la cele elementare pînă la modulații, acorduri de septimă și nonă, suspensii, note de ornament. După felul descrierii acestor noțiuni putem aprecia gîndirea muzicală din acea vreme, faptul că stadiul teoretic era destul de ridicat și că se puteau învăța disciplinele teoretice în conservatoarele noastre.

Cît privește lucrările citate de Ed. Wachmann și R. Peters, acestea au jucat de asemenea un rol important în propășirea învățămîntului muzical. Ed. Wachmann alege calea progresului studiului armoniei prin teme, basuri, ceea ce constituie o aplicare practică a regulilor parcurse. Cu atît mai folositoare a fost această colecție de basuri cu cît a prilejuit o dispută teoretică-polemică în paginile „României musicale" în care, deși se deființa lucrarea, în focul campaniei desfășurată contra lui Ed. Wachmann de C. Cordoneanu, totuși, s-au putut reține concluzii vitale pentru alcătuirea manualelor muzicale.

Pentru canto s-au scris : Pietro Mezzetti, *Metoda di canto per tutte le voci* (București, 1870) și George Stephănescu, *Despre mecanismul vocal* (1896). Acestea aveau un caracter teoretic pronunțat, reprezentînd o sinteză a metodei preconizată de respectivii profesori. Mai originală rămîne lucrarea lui Stephănescu, prin care fondatorul Operei Române se impune și pe plan teoretic, drept părintele școlii interpretative vocale românești.

Apar însă și alte metode, pentru vioară : T. Burada prin *12 studii pentru vioară*, și mai ales Robert Klenck, cu cele șapte caiete ale *Metodei de vioară* (1894), care își menține și astăzi valoarea. Profesorul bucureștean de flaut, Lucio de Santis, este autorul lucrării : *Petite méthode pour flûte, pour l'usage du Conservatoire de Bucarest...* Lui îi datorăm și o colecție de melodii populare românești destinate formării

repertoriului elevilor de conservator: *Cîntece populare româneşti pentru flaut.* În 1861, Hermann Bönike întocmeşte o valoroasă lucrare: *Arta cîntatului liber la orgă.* Un manual de orgă elaborase Ioan Botoş, în 1856 la Cluj.

Colecţiile de cîntece apar în număr mare în ultimele decenii, tinzînd să satisfacă imperativele pedagogice. În cele mai multe, cîntecului popular şi patriotic, prelucrat pentru diferite voci, i se încredinţează ponderea cea mai mare. Dintre colecţiile laice se cuvin menţionate: *Colecţiune de cîntece sociale pentru studenţii români* de C. Porumbescu (1880); G. I. Murgu, *Piesse chorale* (1887); T. Oprescu, *Piese chorale* (1890); I. Vorobchievici, *Colecţiune de cîntece pentru şcoalele poporale* (1890); Iulius Wiest, *Colecţiune de cîntece frobeliene* (f.a.); Grigore Scorpan, *Cîntece scolaristice* (1897); T. V. Stupcanu, *Colecţii de melodii monodice;* Friederich M. Reimesech, *Culegere de cîntece pentru şcolile luterane din Ardeal* (1899).

IOANNE DEM. PETRESCU — O ISTORIE A MUZICII ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Anul 1872 înregistrează prima carte de istorie a muzicii la noi, *Arta artelor sau elemente de istoria musicei* de Ioanne Dem. Petrescu (21 noiembrie 1818 — 1 mai 1903), învăţător şi apoi profesor la Tîrgovişte [219]. În şcolile pe care le-a urmat a avut prilejul să înveţe tainele psaltichiei, printre dascăli fiind la Buzău şi Matache, continuator al lui Macarie. Nu se găseşte nici un indiciu că Ioanne Dem. Petrescu (Petruş), militant paşoptist, ar fi cunoscut muzica europeană, clasică. În acest fel pare enigmatic mobilul care l-a determinat să scrie, fie şi în 70 de pagini, format mic, o istorie a muzicii. Paradoxal, cartea nu trădează incompetenţă, ci un nivel amatoristic, dar pentru acea vreme era extrem de utilă şi importantă. Probabil că autorul s-a servit de unul sau mai multe modele în întreprinderea sa. Ioanne Dem. Petrescu nu era un neavizat, dovadă fiind concepţia estetică demonstrată în introducere, din care spicuim un pasaj revelator: „Musica fiind una din calităţile mari, cu care natura a dotat pe om, este unica artă care ne înalţă spiritul şi dezvoltă în noi idealul sublimului şi al frumosului. Utilitatea acestei arte, înavuţindu-ne imaginea, ne răpeşte sufletul în nişte regiuni mai presus de cugetarea noastră, încît fără musică, aceasta din urmă nu-şi mai avea acele fantasii, atît de indispensabile omului." Autorul pledează pentru iubirea de ţară, arătînd că au rămas în istorie personalităţile devotate patriei.

Autorul *Artei artelor* are meritul de a încadra muzica românească, muzica religioasă, în perimetrii muzicii universale. Conştient de lacu-

---

[219] Cosma, Viorel. *Un veac de la apariţia primei noastre lucrări originale de istorie a muzicii.* In: „Muzica", Bucureşti, An. 22, 1972, nr. 5, p. 16—21.

nele lucrării, Ioanne Dem. Petrescu, în încheiere, recunoaște : „Înregistrînd *aceste generalități* asupra artei musicale poate că nu satisfăcurăm îndestul pe admiratorii lui Orfeu... Trecînd repede prin fazele istoriei musicale, abea puturăm nota cîteva geniuri artistice și atinserăm propășirile imenselor succese ale musicei, pe care le redau amatorilor artei, spre a le cultiva și aplica cu plăcere, admirîndu-le ca pe o zeitate“ [220].

Lucrarea este grupată în două părți : *Muzica primitivă,* avînd capitolele : Omul și muzica, Muzica la ebrei — după Biblie, Muzica la Grecii Antici și Muzica cultă, Muzica în biserica creștină, Muzica Bisericii Române, Muzica modernă sau occidentală și concluzii. Ioanne Dem. Petrescu deține informații curente pe care le culege din presa vremii ; citise cărți de muzică religioasă, inclusiv cele care circulau la noi. Se referă la numeroși compozitori, unora le face succinte portrete biografice. De la Marchetus de Padua și Jean de Muris la Rossini și Paganini, o întreagă galerie fugitiv tratată, cu naivități sublime, dar oricum tratată. Deși cartea apăruse în 1872, I. Dem. Petrescu nu pomenește de Schubert, Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt, Verdi, Wagner. Evident, sursa la care apelase era mai veche.

Arta artelor, deși nu reprezintă o valoare, conține aprecieri judicioase la adresa muzicii în general și a muzicii noastre psaltice în special. Importanța ei rezultă din atributul de a fi cea dintîi lucrare de istoriografie muzicală în românește. Iată de ce, Ioanne Dem. Petrescu apare ca un pionier, diletantismul său în stadiul respectiv purtînd virtuți profesioniste.

EUSEBIE MANDICEVSCHI — MUZICOLOG ERUDIT

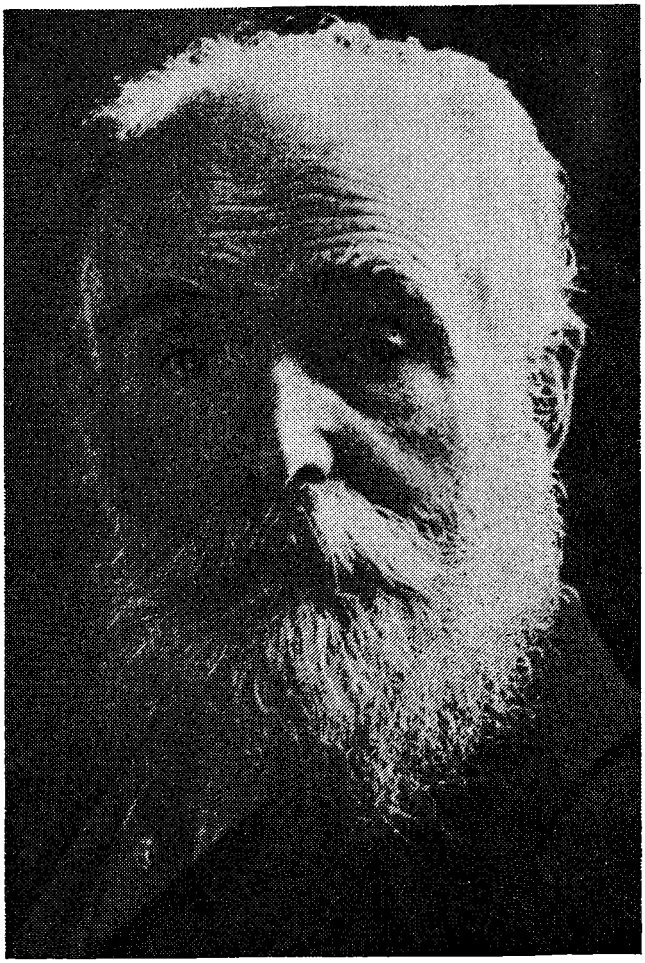
În revistele muzicale se puteau citi materiale consacrate muzicii universale îndeosebi, scurte portrete biografice. Se mai obișnuia explicarea unei lucrări, mergîndu-se pe datele de contur exterior, programatice, și nu pe analiza stilistică. Numeroase articole descriau viața sentimentală a muzicienilor, întîmplări de natură să stîrnească în jurul unor figuri un cadru legendar, fantastic.

Studiile de muzicologie cu tematică universală dețin o însemnată cotă din volumul total al paginilor publicate. Cu toate acestea, nu putem vorbi despre o varietate a metodelor, a tipurilor ; domina prea autoritar profilul biografic. Comparația, analiza, sinteza stilistică, evoluția istorică erau prea puțin prezente în revistele noastre. Cît privește monografiile, acestea erau judicios elaborate, autorii dispuneau de date bogate, ceea ce îndreptățeau sufragiile misiunii asumate — popularizarea figurilor marcante ale creației muzicale europene.

---

[220] Petrescu, Ioanne Dem. *Arta artelor.* București, 1872, p. 69—70.

Într-un asemenea context figura lui Eusebie Mandicevschi (18 august 1857, Cernăuţi — 13 iulie 1929, la Sulz, lîngă Viena), compozitor şi muzicolog român din Bucovina, ne apare puternic luminată de o formidabilă meticulozitate şi probitate ştiinţifică. Primele cunoş-



Compozitorul şi muzicologul român Eusebie Mandicevschi, care a trăit la Viena.

tinţe muzicale le capătă în oraşul natal, de la Isidor Vorobchievici, şi apoi de la I. Vincent la Verein zur Förderung der Tonkunst in der Bukovina.

Aflat în mediul muzical fertil al Vienei, unde îşi face studiile cu profesori ca Eduard Hanslick, Robert Fuchs (compoziţia) şi Gustav Nottebohm — strălucit exeget al creaţiei beethoveniene — Mandicevschi îşi însuşeşte o temeinică metodă de cercetare. În climatul confrun-

tării tendințelor dintre Brahms și Wagner, mai tîrziu Mahler și Schönberg, compozitorul, dirijorul și muzicologul român își formează propria concepție, aderînd mai degrabă la estetica lui J. Brahms, la puritatea și limpezimea clasicismului. Nu înseamnă deloc că era un retrograd, un spirit conservator, deoarece beneficia de o vastă cultură, un orizont muzical de înaltă clasă. Prin ființa sa, mai apropiat era de lucrurile limpezi, de echilibrul armonios, de ceea ce dădea senzația terenului statornic.

A susținut ideea echilibrului și nobleței operei muzicale, forța expresivă a melodiei, dramaturgia clădită pe principiul progresiei ascendente, manifestîndu-și în repetate rînduri încrederea nețărmurită în vigoarea cîntecului popular românesc. În creația sa corală, camerală și vocal-instrumentală, între care numeroase lucrări sînt grefate pe melosul popular românesc, conferă o nouă dimensiune personalității sale artistice, situîndu-l în Pantheonul muzicienilor care au demonstrat maturitatea muzicii românești.

Se consacră studiului valorilor trecute, impunîndu-se ca un rafinat analist al lucrărilor clasate de istorie. Specificul activității sale muzicologice a fost puternic influențat de postul de arhivar și bibliotecar muzical la Gesellschaft der Musikfreunde, în perioada 1887—1929, deci mai bine de patru decenii, pînă la sfîrșitul vieții, cumulînd din 1896 și postul de profesor de istorie a muzicii la Conservatorul Societății Amicii Muzicii, transformat în 1909 în Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst. Așadar, Eusebie Mandicevschi, doctor sine examine al Universității din Leipzig (1897), împreună cu T. T. Burada, Gr. Ventura, I. D. Petrescu, T. Cerne, aparține primei pleiade de muzicologi istorici, cu deosebirea că a beneficiat de cadrul tradițional prielnic desfășurării unei activități neîntrerupte.

Rodul îndeletnicirilor sale pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea îl consemnează studiile capitale în literatura muzicologică despre simfoniile lui Schubert (1885) [221], asupra creației beethoveniene, continuînd munca profesorului Nottebohm (1887—1888) [222], schița biografică a lui Karl Czerny [223] (1891), *Trioul in si major* de Brahms (1893) [224], cîntecele populare rusești și corul Slavianski (1893) [225], noua creație italiană de operă (1894) [226], precum și schițele biografice ale compozitorilor Brahms, Bruckner, Pohl, Johann Strauss, pentru „Allgemeine Deutsche Biographie“ [227]. Pentru a aprecia valoarea acestor studii ar fi suficient

---

[221] *Über Schuberts Simfonien.* Viena, 1885.

[222] *Nottebohms zweite Beethoveniana aus dem Nachlass des Verfassers herausgegeben.* Leipzig, 1887.

[223] *Carl Czerny.* În : *Deutsche Kunst und Musikzeitung,* Viena, 1891.

[224] *Allgemeine deutsche Biographie* de Rochus von Liliencron, 1904.

[225] *Russische Volkslieder und den Slawjaniskischer Chor.* În : „Deutsche Kunst, und Musikzeitung. Viena, 1893.

[226] *Neuere italienische Opern.* În : „Neue freie Presse“, Viena, 1894.

[227] Rusu, Liviu. *Eusebie Mandicevshi, Opere alese.* Prefața, București, E.S.P.L.A., 1957 ; și Cosma, V. *Muzicieni români,* op. cit., p. 285—286.

să invocăm autoritatea cîştigată de Mandicevschi în cercurile muzicale vieneze, de faptul că la moartea reputatului critic Eduard Hanslick, de fapt profesorul său, i se oferă catedra rămasă vacantă, de ştiinţa muzicii, la Universitate, pe care muzicianul român o refuză.

Preocupările muzicologice ale lui Mandicevschi sînt circumscrise în jurul a trei surse : muzica austriacă, în care va deveni un remarcabil specialist, muzica italiană, prin direcţiile manifestate la sfîrşitul veacului trecut, şi muzica populară rusă. Prin acest din urmă domeniu se inaugurează o linie a cercetării muzicii ruseşti de către muzicologi străini, ce va fi continuată de C. Brăiloiu mai tîrziu. Ar fi greşit însă să se creadă că Mandicevschi, absorbit de muzica europeană, nu s-a interesat de muzica ţării sale. Dovadă numeroasele compoziţii, lieduri şi coruri ce au la bază spiritualitatea românească, poezii de autori consacraţi şi melodii folclorice. Nu s-a referit în scris la muzica noastră, decît în corespondenţă, deoarece nu avea garanţia publicării articolelor. Formaţiile noastre nu concertaseră la Viena, deşi Dima plănuia o asemenea acţiune cu Reuniunea din Sibiu. De ce nu a scris Mandicevschi despre muzica românească ? De ce nu a colaborat la revistele din oraşele româneşti, aşa cum o fac alţi români din Viena, Berlin, Paris, New York, Londra ? Răspunsul nu poate scoate la iveală o atitudine rău intenţionată. Mandicevschi a fost un patriot devotat ţării sale natale. Timpul şi multitudinea obligaţiilor profesionale probabil l-au reţinut. Se ştie însă că era în raporturi bune cu muzicienii români Ciprian Porumbescu şi Iacob Mureşianu, Enescu şi George Georgescu, ca să nu vorbim despre elevii săi de mai tîrziu : I. Scărlătescu, M. Negrea, Emil Riegler-Dinu. Despre unii dintre aceştia Mandicevschi emite păreri şi aprecieri [228].

Dar să revenim la metoda muzicologică a lui Mandicevschi. Spre deosebire de unii cercetători ai artei sunetelor care preconizau analizarea detaliată a partiturii sau, pe de altă parte, o ignorau pentru etalarea aserţiunilor exegetice ce le permitea reliefarea propriilor teorii, muzicologul român era adeptul unei metode obiective, prin care se punea în valoare opera compozitorului analizat. De aici o meticulozitate riguroasă a datelor, a semnelor incifrate în partitură, pornindu-se numai de la sursele de primă importanţă, de la manuscris. S-ar putea vorbi chiar despre cultul manuscrisului, căruia Mandicevschi îi acorda toată însemnătatea informaţională. Această latură va fi extinsă în perioada următoare, cînd se vor efectua, pe baza lui, ediţii integrale, cataloage ale creaţiei. În acest sens, între C. Miculi şi E. Mandicevschi se pot stabili anumite tangenţe — primului datorindu-i-se cercetarea şi sistematizarea catalogului creaţiei lui Chopin, celui de al doilea, al creaţiei lui Haydn şi Schubert.

Impresionează de asemenea robusteţea stilului, sobrietatea comunicării, mulţimea corelaţiilor ce se pot stabili pe baza faptelor relatate.

---

228 Riegler-Dinu, Emil. *Amintiri despre Eusebie Mandyczewski.* În : *Studii muzicologice.* Bucureşti, Uniunea compozitorilor, 1958, nr. 7.

Din păcate, studiile lui Mandicevschi au fost prea puțin cunoscute la noi, ceea ce pe unii cercetători i-a făcut să-l ignoreze. În virtutea adevărului istoric, Mandicevschi se cuvine să figureze în primele rînduri ale școlii muzicologice românești, alături de Teodor T. Burada, imprimînd acea notă de profesionalism care lipsea multora din semnatarii periodicelor noastre muzicale și culturale. Prin E. Mandicevschi avem o punte de legătură cu știința muzicală europeană, aducîndu-ne aportul la acțiunea de cunoaștere a valorilor muzicale.

La încheierea capitolului dedicat gîndirii teoretice observăm o vastă activitate desfășurată pe mai multe coordonate, menită să impună arta muzicală în rîndul publicului, să înfiripeze prin argumentele scrisului conștiința existenței muzicii românești, a cărei dezvoltare și originalitate se vor cimenta în măsura în care compozitorii vor ști să-i extragă potențialele naționale și să le racordeze la marele flux universal. Numai avînd clară această existență vom putea pleda pentru adevăr, pentru demonstrarea intensei activități muzicologice în faza formării școlii naționale românești.

B. CREAȚIA MUZICALĂ

O structură muzicală complexă se impune prin creația pe care o generează. Oricît de bogată ar fi viața de concert și operă, oricît de vii ar fi publicațiile muzicale, acestea nu-și realizează misiunea istorică decît în raport cu creația. Perenitatea culturii nu se asigură prin componentele vieții muzicale, deoarece acestea îndeplinesc o funcție ornamentală, ci prin operele de artă care-și găsesc plasament în contextul varietății perimetrului muzical. Înțelegînd acest adevăr, muzicienii români din a doua parte a secolului al XIX-lea si-au canalizat eforturile asupra frontului creației. Desigur, această canalizare nu a fost o acțiune coordonată, deoarece, în condițiile acelor ani, nu se putea pune o asemenea problemă, ci mai degrabă o acțiune spontană, intuitivă, considerată pe plan personal. Suma eforturilor individuale îndreptate spre cristalizarea creației ne apare astăzi ca o acțiune relativ amplă, purtată sub numeroase stindarde, dar orientată înspre un singur țel, edificarea creației autohtone. Nu se urmărea obținerea cu orice preț a creației, ci se avea în vedere o anumită creație : națională, legată de aspirațiile poporului român. O astfel de creație trebuia să fie izvorîtă din fibrele intime ale spiritualității noastre, legată de poetica populară și cultă, de melodiile folclorice, de universul românesc.

Afirmarea componisticii românești, mai bine zis a generației de creatori din a doua parte a secolului al XIX-lea, este indestructibil legată de avîntul născut de marile evenimente sociale, revoluția pașoptistă, înfăptuirea Unirii Principatelor și dobîndirea Independenței, care pe plan muzical se repercutează în măsuri menite să impulsioneze eforturile. Asemenea măsuri s-au concretizat în principal în crearea condițiilor formării tinerilor muzicieni, prin înființarea conservatoarelor. Se

poate spune că afirmarea compozitorilor coincide cu maturizarea generațiilor de muzicieni absolvenți ai conservatoarelor proaspăt înființate. Asertiunea rămîne valabilă deși nu poate fi generalizată, întrucît compozitorii nu s-au desăvîrșit numai în cadrul conservatoarelor din București și Iași, iar compozitorii transilvăneni au studiat în alte țări. Cu toate acestea, marea majoritate își fac studiile muzicale în țară, căpătînd cunoștințe muzicale cu caracter enciclopedic, general. Specializarea însă se va face în centrele europene de recunoscută tradiție. Nu este lipsit de interes fenomenul istoric ce se conturează în legătură cu formarea compozitorilor : pe măsura progresului învățămîntului în conservatoarele noastre se elimină necesitatea studierii peste hotare, ajungîndu-se ca numărul celor care alegeau calea altor centre pentru desăvîrșirea cunoștințelor să se diminueze, ceea ce nu înseamnă că o anumită specializare apare neavenită. Tot ce se putea însuși în alte școli muzicale superioare, tot ce se putea învăța cu un mare maestru era binevenit. Numai că necesitatea absolută cu timpul s-a evitat prin ridicarea calității învățămîntului muzical românesc. Fenomenul de masă al obligativității studiului în străinătate, nu se mai menține, transformîndu-se într-un cadru facultativ, în funcție de specializare.

COMPONISTICA ROMÂNEASCĂ SE CRISTALIZEAZĂ PRIN ASIMILAREA MARILOR TRADIȚII EUROPENE

Care sînt centrele muzicale ce contribuie la formarea compozitorilor noștri și implicit la înrîurirea tinerei noastre școli muzicale ?

Teza primordială care trebuie enunțată din capul locului este că școala românească muzicală națională nu datorează emanciparea sa unei anumite culturi muzicale europene. Ca atare, nu ne-am înfruptat din binefacerile muzicale ale unei anumite culturi, fiind obligați să-i datorăm totul. Fenomenul muzicii românești se înfiripă prin asimilarea cuceririlor mai multor școli muzicale străine, ceea ce face ca influențele în ansamblu să se atenueze prin confruntare, să se anihileze în valoarea mlădiței tinere altoite pe trunchiul românesc multisecular al creației populare.

În acest mod am enunțat două mari filoane care au servit drept călăuză în drumul propriu școlii românești : muzica europeană și muzica populară românească. Prima premisă s-a manifestat prin posibilitatea oferită tinerilor muzicieni de a studia, de a se adăpa la originea izvorului respectivei muzici. Astfel, reluînd ideea că am sorbit cu nesaț din toate izvoarele cunoscute, atestăm că proaspeții absolvenți ai conservatoarelor din București și Iași, cu sau fără burse, împreună cu tineri dotați pentru arta sonoră din Transilvania au mers la studii în marile orașe. La Paris își desăvîrșesc studiile G. Stephănescu și C. Dimitrescu, la Leipzig I. Mureșianu, George Dima, E. Mandicevschi, P. Ciuntu, la Viena C. Porumbescu, E. Mandicevschi, la Petersburg, G. Musicescu,

D. G. Kiriac. Destul de frecvent se obişnuia ca unul şi acelaşi elev să studieze în mai multe centre : C. Dimitrescu, înainte de Paris, zăboveşte la Viena, Ed. Caudella, la Berlin şi la Paris, Ed. Wachmann, la Viena şi la Paris. Aceleaşi centre vor concura ceva mai tîrziu la formarea lui George Enescu. În acest mod putem vorbi despre raporturi de confluenţă între muzica românească şi cea franceză, germană, austriacă şi rusă, evidente în orientarea stilistică a compozitorilor, fără însă să-i poată sustrage de la masiva înrîurire exercitată de folclor, care va fi dominantă şi hotărîtoare. Se naşte întrebarea, dacă muzica italiană, cu puternica sa tradiţie, nu a avut discipoli în muzica românească. Evident, studiile făcute într-o ţară nu înseamnă automat şi aservirea stilului respectivei şcoli. Teoretic, este posibil să beneficiezi de o marcantă influenţă din partea unui compozitor de pe alte meleaguri, fără să-i fi vizitat ţara. Marea cultură italiană nu a găzduit la studii nici un muzician proeminent român din această perioadă. Totuşi, a existat o substanţială briză meridională asupra muzicii noastre, prin trupele de operă permanente, prin repertoriul orientat în principal către opera italiană. Mai ales Stephănescu a recepţionat acest curs. La începutul secolului al XX-lea influenţa italiană se va exercita mai puternic prin intermediul lui Alfonso Castaldi.

Aşadar, nu am asimilat o cultură muzicală, ci ne-am păstrat o anumită neutralitate, luînd ceea ce era valoros, de pretutindeni. În aceasta constă poate unul din factorii care au asigurat dezvoltarea componisticii noastre pe un făgaş autonom, propriu. Prin acestea nu intenţionăm să epuizăm tratarea complicatei probleme a interferenţelor muzicale. Cu atît mai mult cu cît nu se manifestă numai prin ceea ce se acumulează în anii de studiu. Am cunoscut o înrîurire muzicală, înregistrată asupra compozitorilor din partea muzicii germane, ca viaţă muzicală, mai ales în Transilvania. La fel, se cuvine să aducem prinos muzicii cehe, prin muzicanţii pe care ni i-a furnizat, încă din plină epocă medievală, deşi actionau în multe cazuri ca exponenţi ai aceleiaşi muzici germane.

Prin raporturile stabilite în anii de studiu cu centrele europene, cu personalităţi de vază, profesori, creatori, interpreţi, s-au cimentat legăturile muzicienilor noştri cu tradiţia universală, punîndu-se temelia unor raporturi permanente, întreţinute în anii următori. În acest fel se asigură un contact trainic între muzica noastră în ascensiune şi centrele europene cu tradiţie, creîndu-se posibilitatea confruntării propriilor lucrări artistice cu capodoperele muzicii din acea epocă, şi în acelaşi timp posibilitatea confruntării forţelor proprii, raportîndu-le la nivelul înregistrat pe alte meleaguri, pentru ca să ştim ce şi cît mai avem de făcut spre a evita decalajul existent, pentru a ne înregimenta în frontul muzical contemporan.

Dar se poate vorbi oare de un stadiu, de un nivel al componisticii româneşti ? Desigur. A. Flechtenmacher şi generaţia sa au sedimentat componistica noastră ancorînd-o la tradiţia seculară populară. Dar nu au reuşit decît să o iniţieze. Următoarei generaţii i-a revenit rolul înălţării ei, fapt realizat pe deplin, fără însă a putea evita o anume dispro-

porție a nivelelor dintre muzica românească și cea europeană. Această sarcină nu le incumba lor, ci urmașilor. Compozitorii precursori a trebuit să se angajeze în edificarea muzicii noastre pe toate compartimentele. Or, aceasta i-a vlăguit în așa fel, încît nu au mai avut energia necesară să se preocupe de înălțimi. Meritul acoperirii tuturor genurilor cu lucrări, mai mult sau mai puțin perfecte, și l-au atribuit ei înșiși, ceea ce, să recunoaștem, nu era o chestiune simplă, cu atît mai mult cu cît modalitatea școlii naționale, promovată de romantism, cerea conjugarea formelor clasice cu coloritul specific al poporului respectiv, cu folclorul muzical. Căutările, așa cum le-au conceput și realizat, reprezintă primele indicii sigure, în adevăratul sens al cuvîntului, ce atestă fizionomia componistică distinctă a muzicii românești. De la aceștia se ridică școala națională, deoarece ceea ce fusese înainte se cuvine atribuit fazei pregătitoare. De la precursori pornește drumul autenticei creații românești. Urmașii, preluînd ștafeta, vor desăvîrși începuturile modeste, dar certe, vor încununa și lărgi orizontul stilistic, inaugurat adeseori în condiții potrivnice.

RELAȚIA PRECURSORI — ENESCU

Așadar, preocupările creatoare ale generației de compozitori din a doua parte a secolului al XIX-lea, de care se leagă afirmarea școlii naționale românești, se face sesizată către anul 1870, ca să devină o permanență ritmică și tot mai resimțită în ultimele două decenii. Perioada 1878—1898 înseamnă de fapt perioada de aur a precursorilor muzicii noastre. Deceniul al nouălea ar putea fi considerat ca cel mai fertil, lucrările scrise în acei zece ani fiind caracteristice pentru muzica precursorilor, pentru stilul și estetica lor.

Majoritatea și-au continuat activitatea creatoare și mai tîrziu, prelungind-o chiar și după 1918. Dar compozițiile lor de după 1900, chiar dacă reprezintă un pas înainte în drumul propriu, nu mai sînt caracteristice muzicii din noua epocă. Precursorii sînt în matca loc în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, după aceasta, terenul aparține noii generații, avîndu-l în frunte pe George Enescu. Aceștia au tins spre împlinirea altor probleme, fiind animați de curentele moderne, de noi idealuri estetice și stilistice, menite să aprofundeze și lărgească drumul deschis de către antecesorii lor imediați. Într-un sens, precursorii sedimentează platforma de pe care se afirmă G. Enescu ca muzician național. Cînd analizăm trăsăturile stilului din primele sale compoziții, observăm că între lucrările compozitorilor reprezentativi din ultima parte a secolului al XIX-lea și creațiile enesciene există suficiente elemente comune, care atestă filiația existentă între ei. Enescu duce mai departe linia conturată, fiind cel mai strălucit exponent al principiilor precursorilor; începe cu ceea ce compozitorii antecesori încheiaseră, principiile descoperite, rod multiplan al preocupării individuale, se sin-

tetizează în *Poema română* şi *Rapsodii*. Tocmai pe aceste considerente Enescu debutează ca cel mai reprezentativ precursor, deşi în realitate nu face parte din generaţia acestora. Considerentul se menţine şi în privinţa ultimelor compoziţii enesciene, care pot fi clasate drept cele mai reprezentative lucrări de debut pentru muzica românească din perioada ce se afirmă după al doilea război mondial. Enescu începe cu sinteza trecutului şi sfîrşeşte cu sinteza viitorului !

Nu-l alăturăm întîmplător pe Enescu generaţiei precursorilor. Mai există un factor care ne obligă să procedăm în acest mod, anume acela al valorii artistice. Este departe de noi gîndul să subapreciem creaţia pionierilor muzicii româneşti. Dimpotrivă, susţinem sus şi tare că este prea puţin cunoscută, executată, preţuită şi valorificată. Compozitorii veacului trecut ne-au dat primele mărturii ale şcolii noastre muzicale în forme de certă vitalitate artistică. Pentru aceasta trebuie să le purtăm recunoştinţă !

Comparînd nivelul artistic al lucrărilor precursorilor cu cele ale generaţiei posterioare se relevă fenomenul îmbucurător al mersului ascendent. Ca atare, sub raport estetic nu întotdeauna se realizează perfecţiunea, din cauza nesincronizării elementelor constitutive şi, în primul rînd, raportului dintre tehnica de factură clasică-romantică şi intonaţiile populare. Neconcordanţa acestor două compartimente nu poate fi explicată decît prin lipsa experienţei. Or, generaţia următoare profită în mai mare măsură decît generaţia lui Dima, Stephănescu şi Caudella de acumularea realităţii artistice concrete. Consecinţa va fi de natură calitativă. Aici găsim în mare parte explicaţia de ce formele ample, monumentale, simfonice, se lasă mai anevoios stăpînite şi însuşi simfonismul, ca principiu, altoit pe trunchi românesc, este peste puterile precursorilor, care se aflau în elementul lor în formele miniaturale, unde realizează adevărate capodopere. Anticipăm, oferim exemplul corurilor lui Musicescu, liedurilor lui Dima şi Caudella, miniaturilor instrumentale de Stephănescu, I. Mureşianu. C. Dimitrescu. În schimb, în operă, deşi încercările au fost repetate, rezultatele sînt, cu unele excepţii parţiale, neimportante pe plan universal. Totuşi ne gîndim cu respect la *Petru Rareş* de Caudella, *Crai nou* de Porumbescu. La fel, în domeniul simfoniei. S-au înregistrat însă certe reuşite în creaţia simfonică de mai mică dimensiune, ca în uverturi, avînd lucrări meritorii în : *Uvertura naţională* de G. Stephănescu, *Ştefan cel Mare* de I. Mureşianu, *Rapsodia română* de C. Porumbescu. Nu avem motiv să ignorăm creaţiile vocal-simfonice, ca rod al preocupărilor corale asidue, unde cîteva titluri impun preţuire : *Mănăstirea Argeşului* de I. Mureşianu şi *Mama lui Ştefan cel Mare* de G. Dima. S-au creat adevărate pietre de hotar în domeniul muzicii corale bisericeşti prin G. Musicescu, Dima. Nu am epuizat numele autorilor de lucrări marcante din perioada care ne preocupă. Un fapt este cert : au existat preocupări componistice susţinute, animate de cele mai nobile intenţii, dar rezultatele le-au oglindit numai în parte, şi astfel revenim la ideea iniţială. Sub aspect valoric, artistic, se conturează în cele mai multe lucrări aparţinînd precursorilor imperfecţiuni care le diminuează forţa artistică, făcînd ca zborul lor să nu se înalţe

și ca atare să nu se cuprindă cu privirea spații întinse. Se remarcă o anumită lipsă de generalizare, de sinteză, imaginile au un caracter excesiv de concret; elementul abstract atît de comun artei muzicale se țintește arareori. Enescu în primul rînd, ca și alți compozitori din generația sa, vor remedia această incongruență, reușind să imprime lucrărilor tocmai ceea ce le lipsea compozițiilor precursorilor, și în acest fel mesajul artistic capătă forță de penetrație, ajungînd dincolo de hotarele geografice ale țării noastre. Rezultă din aceste considerații că, în general, creația pionierilor muzicii noastre are o rază limitată de emanație, la perimetrul românesc, și abia în cîteva cazuri s-au conturat excepții de la regulă; ulterior, creația se distanțează, primește rezonanțe ce conferă producțiilor muzicale mult rîvnita generalizare universală, ceea ce, implicit, înseamnă că se obține specificitatea românească, inteligibilă stilistic oricărui meloman.

CONDIȚII NEFAVORABILE CREAȚIEI AUTOHTONE

De fapt aici sînt cauzele lipsei de generalizare a muzicii precursorilor despre care vorbeam mai sus. Față de compozitorii de dinaintea lor, generația din a doua parte a secolului trecut dispune de cunoștințe tehnice superioare, urmare logică a studiilor făcute în țară și străinătate. Numai că studiile acestea nu sînt întotdeauna de compoziție, sau nu sînt complete. Se cunosc talente excepționale dar nefiind dublate de meșteșug, ele se ofilesc. Ne gîndim la Ciprian Porumbescu, care deși a petrecut o vreme la Viena pentru studii muzicale, nu a absolvit cursurile Academiei de muzică. C. Dimitrescu, un distins compozitor, eminent violoncelist, avea studiile de bază la acest instrument; G. Dima se pregătise pentru cariera de muzician în general: G. Musicescu studiase la capela imperială din Petersburg cîntarea corală bisericească și nu compoziția la conservator. Dar să nu ne limităm numai la perioada studiilor. Un compozitor nu se poate bizui numai pe cele acumulate pe băncile studenției. Cunoștințele sale se cer continuate prin studii individuale, contacte cu mișcarea componistică contemporană, or, pentru aceasta se presupune existența unor condiții favorabile. Asemenea idealuri erau adevărate mirifice în condițiile țării noastre din acea epocă. Mai întîi, compozitorii precursori nu s-au putut consacra vocației lor decît în clipele de răgaz oferite de numeroasele îndatoriri ca: dirijori, profesori, instrumentiști. Absorbiți peste măsură de multiple obligații, au profesat compoziția în clipe de răgaz. Viața muzicală nu era prea exigentă cu compozițiile originale incluse în repertoriu și de aici o ambianță călduță, prea puțin favorabilă competiției creatoare, confruntării ideilor de creație.

În acest climat, nu exista o preocupare pentru calitate superioară. Din păcate creatorii n-au fost sprijiniți decît în prea mică măsură de instituțiile muzicale de atunci, mai ales de Societatea filarmonică, și nici

de critica muzicală. Nu înseamnă că nu s-au scris articole şi cronici după primele audiţii sau că în acestea nu erau şi formulări critice. Compozitorii nu găseau însă o preocupare sensibilă, permanentă, pentru creaţie, suficiente stimulante. Lipseau articolele de sinteză, de problematică a creaţiei. Materialele disparate care s-au scris nu echivalează cu o susţinută activitate, cu o asemenea tematică. Dacă extindem cadrul condiţiilor în care au zămislit compozitorii veacului trecut vom constata cu regret că oficialitatea nu a manifestat nici cel mai slab interes pentru creaţia muzicală autohtonă. Nici un semn de încurajare, nici o susţinere materială. A existat în schimb un interes, dar de natură contrară, un dezinteres, o dirijată campanie de compromitere a lucrărilor muzicale originale ce depăşeau ca sferă de cuprindere treapta publicului format din păturile de jos. O operă naţională ca *Petru Rareş* de Ed. Caudella, după amînări repetate, spre a o include în repertoriu, a fost sistematic boicotată de aşa-numita „societate înaltă". Vom înţelege mentalitatea şi condiţiile cu totul nefavorabile muzicii autohtone din două fragmente apărute pe marginea acestui eveniment.

Primul. din ziarul „Timpul" : „D-l Caudella debutează, însă debutează ca un maestru. Unde ? Într-o ţară unde lipsesc şi mijloacele şi mediul pentru formarea unui compozitor..." [1]. Curtea regală a comandat compozitorului suedez Ivar Hälstrom o operă pe libretul *Neaga* de Carmen Sylva. Cu acest prilej se putea citi în „Arta" din 1884 : „Nu se poate găsi în România un muzicant capabil a exprima prin sunete cel puţin tot aşa de bine ca un suedez caracterile şi simţămintele fraţilor săi. Şi să nu se zică că nu e iubire şi încurajare pentru artiştii români !" [2]

O elocventă mărturie a atitudinii oficialităţii ne-o furnizează un articol despre Opera Română din „România musicală", datorat lui C. M. Cordoneanu :

„Petru Rareş, operă română, cu subiect istoric naţional, iată într-adevăr un eveniment artistic de cea mai mare importanţă pentru ţara noastră. Ce mîndrie ar fi fost pentru alte neamuri, pentru un asemenea eveniment ! Ce indiferenţă însă în primele noastre strate sociale, căci nici măcar din curiozitate n-au venit să audă această operă, pentru care nimeni nu i-ar fi obligat să aplaude sau să se entuziasmeze !

Elita noastră s-a dus in corpore la opereta germană, ca şi cum pentru ea nici n-ar fi existat opera română" [3].

M. Eminescu sesizează de asemenea condiţiile vitrege ale dezvoltării artei naţionale într-un articol publicat în „Timpul", care viza atragerea publicului la un concert dat de L. Wiest, spre a repara în acest fel nedreptatea ce i s-a făcut, fiind concediat din Teatrul Naţional, după

---

[1] Sig. *Petru Rareş*. În : „Timpul", Bucureşti, 1900, 5 noiembrie. Desigur, în rîndurile citate sînt şi afirmaţii eronate. Ed. Caudella nu debutează în 1900, deoarece de două decenii i se joacă lucrări la Teatrul Naţional.

[2] *Revista muzicală*. În : „Arta", Iaşi, 1884, nr. 10, p. 158.

[3] Cordoneanu, C. M. *Opera Română, Petru Rareş*. În „România musicală", 1900, nr. 19, 15/28 noiembrie.

ce întreaga viață și-a închinat-o muzicii românești. Poetul, după ce arată meritele sale neegalate în slujba muzicii, apreciindu-i și facultățile creatoare : „Wiest — unul dintre cei dintîi cultivatori ai muzicii naționale și de la care ne-ar rămîne atîtea bucăți încîntătoare de stil original românesc", conchide, arătînd că artiștii nu sînt încurajați. „Și ne mai mirăm că nu este artă la noi și ne mai plîngem că se ivesc așa de greu începuturi de artă. Exemplul lui Wiest este de față. Acesta este rezultatul muncii inteligente și zdrobitoare a unei vieți întregi, asta este răsplata adevăratului «bene merenti» în țara românească. E foarte încurajator acest rezultat pentru naturile înzestrate din generațiile ce se ridică"... [4] O mai tristă soartă a avut-o Flechtenmacher care, la zenitul vieții, se găsea într-o cumplită mizerie, trăind în condiții jalnice, izolat și fără nici un sprijin.

Au fost și alte cauze care au creat o asemenea atitudine, ce nu aparține numai cercurilor oficiale. Pentru prea mulți muzica românească se reducea în pseudocompozițiile de muzică, ușoară, cvasifolclorică, lansate de editorii muzicali. Cenușiul acestor piese, banalitatea sentimentală, prostul gust au făcut ca să se acrediteze concepția că aceasta este muzica noastră, ceea ce, s-o recunoaștem, comparativ cu compozițiile universale — opere, simfonii — la care era raportată, nu putea face o impresie favorabilă. Adevăratele lucrări, edificatoare pentru stilul muzicii noastre, nu se executau, iar dacă se întîmpla ca o operă să se joace, se aranja totul ca să treacă, pe cît posibil, neobservată. Nu exista încredere în forțele componistice autohtone. Mai mult, se considerau mari compozitori autorii de romanțe, valsuri, sau autorii de sîrbe, doine și hore confecționate în serie de colaboratorii editurii Gebauer et Comp., ale căror merite incontestabile în răspîndirea muzicii ar merita atenția muzicologilor de astăzi. Acest fenomen transpare dintr-o cronică din ziarul „Adevărul" ; semnatarii A. Beldiman și C. Mille ajung, în sfîrșit, la concluzia că muzica lui Caudella la *Petru Rareș* e serioasă, nefiind „romanțe de Cavadia și valsuri de I. Ivanovici" [5]. Este departe de noi gîndul să subestimăm valoarea unor compoziții ca *Valurile Dunării* de Ivanovici, piesă de faimă mondială, o capodoperă a genului. Aici însă se analizează fenomenul presupuselor compoziții de tipul unor valsuri (la plural), care nu reprezintă o străfulgerare genială, ci producții de duzină. De asemenea, cuvîntul „muzică serioasă" din citatul de mai sus nu poate fi interpretat că ni-l însușim ad litteram, și în acest fel am înclina să credem că lucrări ca *Valurile Dunării* „nu ar fi serioase".

Existența unei pseudoliteraturi muzicale de calitate inferioară era, din păcate, o realitate ce a avut repercusiuni negative asupra atmosferei în care activau creatorii de prestigiu. Cu atît mai nefastă era situația, cu cît ea și-a extins raza de influență și asupra muzicii compozitorilor

---

[4] [Eminescu, M.] *Concertul d-lui Wiest.* În : „Timpul", București, An. V, 1880, nr. 251, 8 noiembrie, p. 3.

[5] Beldiman, A. și Mille, C. *Petru Rareș.* În : „Adevărul", București, 1900, 5 noiembrie.

de frunte. Deşi nu au adoptat în toate cazurile specificul genurilor muzicii uşoare, o oarecare paloare, un colorit cenuşiu, de calitate stilistică inferioară, se poate detecta şi în creaţia compozitorilor precursori. Chiar în privinţa abordări genurilor populare, s-au lăsat prea mult înrîuriţi de melodiile, am zice folclorizante, de tipurile stilistice rutiniere ce fuseseră lansate prin tipăriturile răspîndite cu generozitate. Caracterul comercial, de epatantă accesibilitate, înrobit unor formule stereotipe, va afecta în unele cazuri fantezia, pironind-o în clişee convenţionale. În loc ca prin creaţii să se purifice repertoriul de duzină, să se distileze, să se aerisească, compozitorii s-au lăsat ei înşişi antrenaţi de gustul mediocru, acceptîndu-l în mare măsură şi, implicit, incluzîndu-l sub forme specifice în opusuri. Prin aceasta s-a coborît nivelul creaţiei, ceea ce cu trecerea anilor ne pare adeseori impur, eterogen stilistic, iar substanţa muzicală de calitate discutabilă. Nu categorisim absolut toate partiturile muzicale cu o asemenea etichetă, dar avem în vedere un fenomen de amploare al creaţiei precursorilor.

Gustul publicului, în acest caz, al amatorilor de muzică simfonică, ai iubitorilor operei şi ai muzicii camerale nu era nici el prea emancipat şi acţiona negativ asupra preocupărilor componistice autohtone, din direcţia contrară. Astfel, dacă într-o lucrare se scria într-un limbaj mai evoluat, mai apropiat celui contemporan, deşi nu se recurgea încă la cromatismul wagnerian, la simfonismul franckian, ci la un stil ce avea modele identificabile sau nu în creaţia lui Schumann, Weber, Berlioz, Liszt din rapsodii, se considera prea îndrăzneţ, prea avansat. Într-o formă deghizată, i se reproşează lui Caudella, pentru muzica la *Petru Rareş*, că, faţă de epoca în care se petrece acţiunea, „muzica e prea modernă". Se exprimă în acest fel părerea directă despre stilul operei în care se întîlnesc modulaţii, acorduri de septimă micşorată (ce nu mai puteau fi „moderne"), acorduri de nonă, întîrzieri etc.

Într-adevăr, partitura operei lui Caudella conţine pagini ce relevă mîna maestrului, sonorităţi inedite, efecte sonore colorate. Dar de aici şi pînă la a îndreptăţi calificativul „modern" este o distanţă apreciabilă. Reproşuri de natură asemănătoare au fost adresate şi lui C. Dimitrescu, G. Dima, G. Stephănescu, care prin stilul lor operau cu acelaşi cerc de mijloace stilistice. Aflaţi între Scylla şi Caribda, compozitorii români din perioada formării şcolii naţionale au avut de înfruntat suficiente presiuni şi mentalităţi care nu erau de natură să genereze climatul prielnic creaţiei.

Nu am fi obiectivi dacă nu am semnala şi bruma de încurajare ce apare răzleţ, meteoric concretizat în instituirea unor premii de compoziţie, care vin din partea unor societăţi sau iniţiative particulare. Generalul Herescu, în donaţia sa făcută Academiei, probabil după 1882, stipulase un premiu în cazul unei „...compoziţii muzicale valoroase". Societatea „Armonia" iniţiază în toamna anului 1886 un concurs de creaţie muzicală cu premii, pentru : cea mai bună compoziţie de muzică naţională ; pentru cea mai bună muzică modernă şi pentru o piesă corală

(bărbați) cu acompaniament de pian [6]. Reținem interesul pentru compoziția „națională" și compoziția „modernă", ca și disjuncția ce se operează. Probabil se considera că ceea ce era *național* nu putea fi *modern* și viceversa. Ar fi posibil ca prin *modern* să se fi avut în vedere un stil nenațional.

INTERFERENȚA UNIVERSAL-NAȚIONAL

Componentul universal al artei muzicale comportă cel puțin două aspecte nemijlocite : adoptarea formelor muzicale consacrate și preluarea unor procedee stilistice specifice unui creator. Deasupra acestora se impune mesajul universal, ca sumă a atributelor artistice, capabil să confere lucrărilor forță de penetrație orizontală și vitalitate în timp.

Condiția elementară a afirmării muzicii profesioniste românești era demonstrarea existenței sale. Pentru aceasta se cereau asimilate formele clasice, avîndu-se în vedere atît genurile muzicale de la cor și pînă la simfonie și operă, cît și structurile propriu-zise, de la frază melodică la allegro de sonată. Adoptarea tiparelor presupune studii, condiții de lucru, condiții de interpretare, mai ales că nu putea fi vorba de o preluare mecanică, ci de o asimilare originală, în cadrul acestor forme trebuiau turnate idei proprii, o muzică autonomă de formele împrumutate. Numai separarea sau numai conjugarea lor ingenioasă putea duce la dobîndirea și afirmarea căii proprii.

Procesul adoptării genurilor și structurilor clasice nu se face dintr-odată, ci într-un șir de ani, într-un efort considerabil, înregistrîndu-se suficiente copii, scheme imperfecte, dar în cele din urmă, compozitorii precursori au demonstrat că s-au achitat de această misiune. Adoptarea respectivă nu a fost mecanică, și nici izolată ; s-a cristalizat în dependența de dobîndire a unui specific. În acest moment intervine dificultatea maximă : conjugarea formelor apusene cu simțămintele proprii, cu ethosul muzicii de proveniență folclorică, singurul care reușea să asigure originalitatea.

Nu în toate creatiile s-a urmărit realizarea acestor imperative, excepțiile sînt răzlețe și explicabile. G. Stephănescu în *Simfonia în la major* își propune numai adoptarea formelor clasice. Scrisă în timpul anilor de studii, acest obiectiv apare pe deplin justificat. În lucrări corale, fenomenul e invers, compozitorii urmăresc realizarea specificului național. Formele vocale și vocal-instrumentale sînt mai sensibile la experimente de ordin național. Nu am folosit întîmplător cuvîntul experiment, deoarece el își are sensul deplin în perioada căutărilor înfrigurate pentru o substanță națională. Genurile instrumentale și simfonice, cu excepția celor ce reclamă o conciziune, proporții reduse, apropiate

---

[6] Ionescu Gion. *Concurs cu premii pentru compoziții naționale.* În : „Doina", București, 1886, 15 octombrie, p. 15.

cîntecului popular, păreau refractare la sincronizare. Se acreditase ideea potrivit căreia nu este posibilă o simfonie, o formă de amplă generalizare ca să se întemeieze pe cîntecul popular. Din păcate, această opinie va dăinui multă vreme la unii compozitori.

Simfonia, în afară de Stephănescu, mai apare în creaţia lui P. Ciuntu, dar în condiţii similare, problemele de măiestrie strictă nu mai lasă loc căutărilor specificului naţional. Rezultatul este inevitabil. Schemele apar respectate cu rigoare, substanţa muzicală neimpunîndu-se. La fel se petrec lucrurile în cvartet şi sonată : se scriu lucrări, se demonstrează asimilarea formelor, dar în privinţa expresiei nu se poate evita tributul imitaţiei. Schemele se preiau împreună cu stilul compozitorilor clasici sau romantici, ceea ce defavorizează individualitatea respectivului autor. Se va înţelege însă curînd că singura cale pentru evitarea epigonismului era apelarea la cîntecul popular, că era preferabilă copierea acestui element care, atîta timp cît nu fusese explorat, putea împrumuta muzicii nota originală.

În cvartetele lui Dimitrescu — avem în vedere ultimele — se sesizează această întoarcere la matcă, deşi se face cu prudenţă, cu timiditate. Din fericire, succesorii precursorilor, mai corect majoritatea lor, a acelor creatori care au recurs la formele instrumentale ample, au învăţat lecţia, neluînd experienţa de la început pe cont personal, ci într-un anumit fel continuînd drumul de unde s-au oprit înaintaşii. Aşa va proceda G. Enescu, debutînd cu strălucire prin lucrări folclorice, deşi anterior compusese simfonii de şcoală, cantate şi alte lucrări. Dar număr de opus acordă numai după o perioadă bogată de căutări de laborator, şirului de lucrări ce se inaugurează prin *Suita română* (1897) şi se afirmă în *Poema română, op. 1.*

Să nu se creadă că muzicienii de la bun început şi-au dat seama de tezaurul ascuns în folclor. Observaţia are valabilitate chiar după ce o serie de compozitori au înţeles şi au demonstrat crezul lor. După ce mulţi creatori fuseseră cîştigaţi de ideea folclorului, această concepţie era o chestiune totuşi personală, în faza începuturilor. Atunci cînd abia se schiţau tentative folclorice, părerile contrare aveau un caracter nociv, deşi ele par să pornească nu atît dintr-o intenţie premeditată, cît dintr-o neînţelegere a sa, datorată necunoaşterii cîntecului popular. Cu cît compozitorii sînt mai legaţi de vatră, cu atît mai mult se vor manifesta ca partizani ai specificului naţional. Această constatare are aplicare generală. Cu cît compozitorul este mai departe, prin mediul în care creşte şi se formează faţă de folclor, în special de cel rural, cu atît înţelege mai anevoios sau prea puţin foloasele pe care le poate avea contactul şi inspiraţia din cîntecul popular, inclusiv cel lăutăresc. Apare surprinzător că unii muzicieni, stabiliţi în virtutea împrejurărilor în străinătate, au avut nostalgia folclorului : cereau în scrisori melodii populare, pentru a le prelucra, atît de puternică fusese impresia exercitată de acesta în copilărie sau în momentele de contact cu el. Grăitor este cazul lui E. Mandicevschi — anii petrecuţi în străinătate fac ca dorul după melodiile patriei să se accentueze. Ne gîndim nu numai la Enescu, ci şi la D. G. Kiriac, care, în ultimul deceniu al secolului trecut, pe cînd se afla

la Paris, își edifica părerea anterioară că în folclor se află secretul originalității muzicii profesioniste românești. Afirmația rămîne valabilă și în cazul compozitorilor precursori care au studiat peste hotare, deoarece în contact cu muzica altor popoare au înțeles necesitatea făuririi propriei culturi și găsirea individualității sale plecînd de la cîntecul popular. Calea nu apare dintr-odată și nici la toți compozitorii, deoarece mediile în care și-au petrecut anii nu le erau întotdeauna favorabile. Prielnic apare terenul în cazul lui Musicescu la Petersburg, unde activau în acea perioadă compozitorii așa-numitului grup al „celor cinci", pentru care melodia populară constituia elementul suprem în asigurarea fizionomiei naționale. Este foarte probabil că Musicescu a cunoscut aceste idei, care circulau în 1870, ani în care Musorgski compunea *Boris Godunov*. Apăruseră și culegeri de melodii populare, ca cea semnată de Balakirev (1866). Se compun lucrări cu pronunțat caracter folcloric, despre care Musicescu avusese posibilitatea să audă : *Uvertura* pe trei teme populare ruse (1858), *Uvertura* pe teme cehe (1867) și *Islamey* — fantezie orientală (1869) de Balakirev, *Uvertura* pe teme ruse (1866) și *Uvertura* pe teme sîrbești (1867) de Rimski-Korsakov. Asemenea lucrări, mai bine-zis principii, nu puteau trece neobservate de Musicescu, fără să nu-i ofere prilej de reflecții, de analogii cu muzica românească. Aceste influențe se vor manifesta în preocupările lui Musicescu. Într-un memoriu din 1890, Musicescu arată foarte clar că abia după întoarcerea din Rusia datează interesul său pentru folclor. „Dîndu-mi seama de valoarea cîntecelor populare române, de însemnătatea culturii acestui gen de muzică, precum și de efectul ce ar produce într-o națiune răspîndirea acestora într-un mod sistematic, mi-am propus să fac o mică colecțiune de aceste cîntece luate direct din gura poporului... Aceasta am început încă de pe la 1874." [7]

Și la Viena existau tendințe pro-naționale în muzică, provenite de la muzicieni cehi, polonezi, maghiari. Anii de studii petrecuți în Germania îi întăresc convingerea lui Iacob Mureșianu despre necesitatea valorificării folclorului. Într-o scrisoare către fratele său, din 14 iunie 1881, are o referire extrem de grăitoare, un adevărat program de acțiune pornind de la folclor : „...Scopul și tendința mea în artă nu o pot urmări și nutri aicea (în Germania), ci numai în țară. Tot ce am auzit și știut pînă acum muzică românească, s-a finit la mine, totul am întrebuințat, trebuie să-mi adun altele nouă, se înțelege populare, că celelalte nu-s bune de nimic, nici pe laier, dacă voiesc să lucrez românește. Voiesc să adun toate cîntecele populare, să le pun pe note și să le răspîndesc prin publicul român, acesta e punctul întîi ; punctul doi e că, prin aceea că le adun, am dreptul să le răpesc și pentru mine și opusurile mele. Oh ! ce frumoase sonate și simfonii voi croi din ele !" [8]

---

[7] Musicescu, G. *O călătorie a corului Mitropolitan în Transilvania și Banat ;* vezi G. Breazul, *Gavriil Musicescu*, Edit. muzicală, 1962, pag. 53.

[8] Merișescu, Gh. *Iacob Mureșianu*. Edit. muzicală, 1966, pag. 181, „Scrisoarea din Leipzig", din 14 iunie 1881.

La Paris se formează, către sfîrşitul secolului trecut, un adevărat curent de resuscitare a vechilor moduri medievale, ceea ce oferea similitudini izbitoare cu muzica noastră modală. Interesul pentru coralul gregorian existent la Debussy şi la reprezentanţii Scholei Cantorum va determina analogii cu monodia bizantină în mintea tinerilor muzicieni români aflaţi acolo. Or, din Paris se vor înfiripa noile idei ale compozitorilor noştri, în contact cu estetica lui Debussy, dînd un puternic impuls mişcării noastre muzicale din secolul al XX-lea. În plus, ideea naţională în muzică era acreditată în centrele muzicale, fiind impusă de compoziţiile cu amprentă folclorică ale lui Liszt, Smetana, Ceaikovski. În înseşi ţările cu veche tradiţie muzicală, ca Italia, Germania, se manifestă interes crescînd faţă de folclor. În acest climat muzical tinerii români aspiranţi în compoziţie găsesc premisele externe ale adaptării tehnicii lor creatoare la structura folclorului. Cele interne erau însă mai puternice şi conduc înspre necesitatea imperioasă a eşafodării muzicii naţionale. Chiar dacă anumite piedici, mentalităţi, se pun în calea afirmării muzicii româneşti, totuşi acestea apar minore în raport cu frontul care păşea impetuos spre realizarea nobilului ţel.

Între obstacolele menţionate se aflau afirmaţiile unor răzleţi muzicieni, potrivit cărora muzica populară nu dispunea de valenţele necesare creaţiei. Alexandru Zissu (A. T. Zisso) scrie în acest sens : „... cîntecele noastre naţionale sunt cu totul sărace de armonie, şi melodiile lor sunt cu totul monotone ; de unde provine aceasta ? Negreşit din lipsa ştiinţei muzicale.“ Mai departe citim : „...îndată ce aceste melodii fură tratate într-un mod mai savant, pierdură monotonia lor, dar totdeodată şi culoarea locală, singurul lor merit.“ [9]

Nu ar trebui să comentăm aceste cuvinte, deoarece şubrezenia lor apare strigătoare la cer. Ştiinţa muzicală lipseşte cîntecelor noastre ? Desigur, structura monodică nu oferă în stare nativă soluţiile înveşmîntării ei armonice. Dar de la aceasta şi pînă la a vorbi despre absenţa ştiinţei muzicale este o cale lungă. Cîntecul popular nu este lipsit „de ştiinţă“, de legităţi specifice, care constituie reguli şi norme aflate în obiectivul principal al folcloristicii. Dacă Zissu are în vedere prin „ştiinţa muzicală“ învăţăturile disciplinelor clasice, pe care le-ar dori permutate la condiţiile melosului nostru popular, atunci confuzia devine flagrantă, deoarece amestecă nediferenţiat domenii şi arte diametral opuse. Eroarea se înscrie în contextul reproşurilor formulate prin prisma artei profesioniste la adresa artei noastre folclorice. Concluzia, necunoaşterea muzicii populare. Neîncredere în potenţialul melosului folcloric se manifestă şi în unele cronici muzicale, ca în cea consacrată operei comice *Olteanca,* din ziarul ieşean „Unirea“, în care se afirmă că muzica populară nu este suficient de bogată, şi că n-ar exprima suficiente sentimente. Tot aici s-ar include şi obiecţiile făcute unor compozitori pentru faptul că se coboară la nivelul scăzut al melodiilor populare. Ilustrativă

---

[9] Zisso, Al. T. *Necesitatea de a crea un Conservator de muzică.* În : „Dîmboviţa“, Bucureşti, 1860, 19 octombrie.

în acest sens este mărturia lui G. Musicescu, care făcuse publice cuvintele omului de știință Grigore Cobălcescu : „Nu ți-e rușine, d-ta profesor la Conservator, să te ocupi și să produci în lume cîntece de prin crîșme, azi cînd este un Mozart, un Beethoven !“ [10]

Ar fi defavorabilă muzicii noastre părerea că acreditām numai partiturile grefate pe melodia populară. Școala muzicală națională se edifică prin cumularea tuturor tendințelor, cu condiția ca să întrunească exigențele estetice. Este adevărat că în faza constituirii aveau prioritate partiturile cu iz folcloric, fiind expresia nedisimulată a ethosului românesc. Concomitent, s-au plămădit și partituri cu rezonanțe universale, originale, fruct al fanteziei și tipologiei unei anumite individualități stilistice. Totul în asemenea partituri putea căpăta rezonanțe ideatice românești fără antrenarea folclorului. Cuvintele lui Eminescu exprimă deplin această categorie de creații, parte integrantă a patrimoniului nostru muzical. Referindu-se la Anton Pann, pe care-l consideră mai mult decît oricare altul „scriitor național“, demonstrînd „...căci nu devine cineva scriitor național prin aceea că repetă cuvintele patrie, libertate, gloria națiunii în fiecare șir al scrierilor sale, precum, pe de altă parte, poate să nu pomenească cineva deloc vorbele de mai sus și să fie cu toate acestea un scriitor *național*“ [11]. Parafrazînd aceste cuvinte, spunem că un compozitor poate fi național și dacă nu recurge la atributele folclorului, creația precursorilor oferind în acest sens cîteva exemple concludente.

PLEDOARII PENTRU LEGĂTURA CREAȚIEI CU FOLCLORUL

Din fericire, asemenea remarci sînt puține și în inferioritate absolută față de ideile exprimate în susținerea afilierii creației autohtone la seva populară. Au vehiculat păreri pe această linie atît compozitorii, cît și criticii. Impresionează claritatea opiniilor și patriotismul în scrierile lui G. Musicescu și Iacob Mureșianu. Nu înseamnă că alți compozitori sînt lăsați în umbră, neavînd „fraze program“. Dima, Caudella, Stephănescu și Dimitrescu nu sînt cu nimic mai prejos, deoarece creația lor se identifică în programul esteticii naționale scrise de militanții muzicii noastre. Ei nu și-au așternut pe hîrtie ideile călăuzitoare, ceea ce nu înseamnă că nu le-au avut. Creația o demonstrează.

Dintre scrierile reflectînd poziția națională a muzicienilor noștri, căutîndu-se imprimarea unui curs original, pornit de la filonul tezaurului folcloric, reținem două mai importante. În decembrie 1895, în „Ro-

---

[10] Citat de : Musicescu. G. *Naționalism sau cîntece populare.* În : „Arta“ Iași, An. II, nr. 7, 1 ianuarie 1885, pag. 50.

[11] [Eminescu, Mihai]. *Notițe bibliografice.* În : „Timpul“, București, An. V, 1880, nr. 101, p. 3.

mânia musicală", Th. Aguletti scrie un articol cu titlul „Musica românească", în care se găsesc cuvinte mobilizatoare, încercîndu-se a se descoperi cine va juca rolul lui Glinka în muzica românească. „Şi ce comoară neştiută, de nimeni, nedescoperită şi nespus de frumoasă este muzica noastră românească ! Originalitatea melodiei, ritmului şi caracterului muzical românesc îngăduie a se da la iveală opere de muzică vocală şi instrumentală neîntrecute numai din punctul restrîns naţionalist (? n.n.), dar chiar sub aspectul muzicei generale...

Tinerilor noştri muzicanţi le rămîne răspunsul. Vadă ei, că e prea frumoasă muzica românească, prea sunt mişcătoare temele, doinele, horele şi rapsodiile (sic, n.n.) noastre, pentru ca să nu-i inspire şi să nu-i împingă la crearea unei şcoale muzicale române.

Numai... fie ei naţionalişti şi artişti." [12]

Asemenea cuvinte generau ecouri pozitive, deşi puteau da naştere şi la nemulţumiri, deoarece prea mult se punea totul în sarcina viitorului, neobservîndu-se în schimb operele realizate. Th. Aguletti susţine că, în materie de creaţie, „nu avem nimic", în sensul real. Această afirmaţie denotă aceeaşi necunoaştere a ceea ce se compusese pînă atunci, pînă în pragul apariţiei lui G. Enescu. Dacă am respecta stricto senso cele relatate, ar însemna că Enescu ar trebui asemănat în muzica noastră cu Glinka din muzica rusească. Or, această analogie este neconformă realităţii. Înaintea lui Enescu au fost alte figuri componistice proeminente care au îndeplinit opera de pionierat în domeniul operei şi simfonic : Caudella, Stephănescu, Dimitrescu, Mureşianu, Porumbescu, adăugîndu-li-se creatori ai altor genuri — Musicescu şi Dima. Dar să nu anticipăm. Vom mai reveni asupra acestei probleme.

Cele mai limpezi idei în legătură cu mersul muzicii româneşti, mai complete şi răspicate ni se par cele datorate lui Grigore Ventura. Într-o conferinţă ţinută la Ateneu, la 10 octombrie 1883, deci în plină ofensivă a înfiripării muzicii naţionale, Gr. Ventura spune : „Ne-am obişnuit prea mult a ne considera muzica nişte imitatori ai civilizaţiei occidentale, lăsînd la o parte unele elemente ale dezvoltării noastre naţionale, în cari am avut şi putem avea o individualitate proprie a noastră". Concluzia la care ajunge este de o importanţă fără precedent.

„Dar ceia ce cred, ceia de care sunt adînc convins, este că muzica noastră populară ne oferă un adevărat şi bogat tezaur pe care nu trebuie să-l dispreţuim. Prin caracterul ei oriental, prin tonalitatea ei naţională, *muzica noastră populară trebuie să devie baza pe care vom edifica arta muzicală română*" (s.n.) [13].

Comentariile ni se par de prisos, cuvintele lui Ventura pledează de la sine pentru conţinutul exprimat fără echivoc. Nu intenţionăm să-i atribuim acestui critic paternitatea ideii de muzică naţională şi nici nu

---

[12] Aguletti, Th. În : „România musicală", An VI, 1895, nr. 33, p. 154.

[13] Ventura, Gr. *George Enescu.* În : „Revista idealistă", Bucureşti, 1903, vol. I, martie, pag. 192.

am reuși să demonstrăm așa ceva, deoarece cu mult înainte în compoziții se mergea pe această linie. Gr. Ventura însă a indicat, cum nimeni altul nu o făcuse pe atunci, direcția dezvoltării muzicii românești pentru a deveni personală și neatîrnată.

INTEGRAREA FOLCLORULUI

Opiniile oamenilor de cultură asupra bogăției folclorului întregesc convingerea muzicienilor că era pe deplin posibilă fundamentarea creației pe trunchiul sănătos al artei populare. În scurt timp, cu sau fără declarații, compozitorii se înrolează în această orientare, dînd la iveală compoziții axate pe motive folclorice. Aceasta constituie una din trăsăturile determinante ale muzicii noastre de la primele începuturi, legătura creației culte cu creația populară devine o realitate consfințită de practică, generînd lucrări variate ca gen și stil, și oferind soluții personale. Da, încă din perioada fazei constitutive se diversifică manierele tratării muzicii populare, deși nu se ajunge prea departe, circumferința fiind relativ restrînsă, limitată. Diferențele provin nu atît din felul în care s-a integrat folclorul ci datorită perimetrului acestuia, de genurile populare care au fost preluate.

Metoda mai des folosită rămîne citarea melodiilor populare, cele mai reprezentative mostre oferindu-le creația corală, în speță a lui G. Musicescu. Corurile sale, de o savoare inedită ca substanță intonațională, poezie și umor, datorează aproape totul citatului. Într-un anumit sens, creația aceasta se identifică cu prelucrarea melodiilor, așa cum s-a făcut încă cu decenii în urmă în caietele de melodii scrise pentru pian de I. A. Wachmann, C. Miculi.

„Farmecul cîntecului popular constă în faptul că el dă sentimentului și gîndirii *expresia cea mai scurtă*, lăsînd la o parte tot ceea ce-i neesențial..." [14] — aceste cuvinte așternute pe hîrtie de M. Eminescu sintetizează cu pregnanță natura exactă nu numai a cîntecului popular, dar și a metodei prelucrării sale, în ipostaza transpunerii în cadrele muzicii profesioniste.

Citatele nu înseamnă întotdeauna folosirea integrală a melodiei inițiale ; se conturează anumite tendințe de departajare a inciziilor motivice, rămînînd nealterat motivul constitutiv ce coincide cu prima idee aflată în originalul preluat. Această modalitate își găsește întruchipare în compozițiile de amploare ce reclamă un travaliu, o dezvoltare a ideii, o concepție simfonică. Cu totul izolat, pe fascicole limitate, apare și o formă mai avansată de influențare folclorică, anume, aceea prin care se compune, avînd un model popular dar neurmîndu-l exact, comple-

---

[14] Eminescu, M. *Note despre creația populară*. În : *Mihai Eminescu despre cultură și artă*. Ed. îngrijită de D. Irimia. Iași, Ed. Junimea, 1970, p. 51.

tîndu-l, ridicîndu-l prin paginile sau măsurile de invenţie proprie la dimensiunile dorite.

În asemenea lucrări se ajunge la metoda creării în stil folcloric. Nu întîmplător se vorbeşte despre „game specifice“, despre formule structurale ce au o notă individuală, rod al potenţării lor generalizate. Numai că autorii unei compoziţii de această categorie nu şi-au permis să lase fantezia să zboare prea departe. Intonaţii cunoscute vor obseda creatorul, obligîndu-l să le introducă în discursul muzical, ceea ce în cele din urmă face ca creaţia în stil folcloric să însemne de fapt neidentificarea exactă a surselor şi fuzionarea diferitelor structuri într-o plasmă unică, integrarea unor elemente eterogene într-o formă autonomă. Aceste modalităţi conduc spre genuri, neavînd aplicarea generală, citatele integrale se pretează formelor corale şi instrumentale miniaturale. Citarea parţială prin decuplarea motivelor se aplică genurilor vocal-instrumentale (cantată, baladă), unor pagini din opere, rapsodiei. Crearea în caracter popular se leagă de forme instrumentale, de la miniatură la uvertură, şi mai rar în formele vocale, deşi posibilitatea nu apare exclusă. Unele lucrări sînt dificile în privinţa determinării exacte a metodei, ca de exemplu *Uvertura naţională* de G. Stephănescu, sau chiar o piesă instrumentală atît de populară ca *Balada pentru vioară şi pian* de C. Porumbescu, deoarece au toate atributele unei lucrări în caracter folcloric, deşi nu apare exclusă modalitatea aplicării unor motive precise, pe care însă nu le identificăm, sau dacă am încerca nu am reuşi cu uşurinţă. Exemplul *Baladei* ne conduce însă spre o altă faţetă a problemei, şi anume, impuritatea genurilor folclorice la care se apelează. Cu mici excepţii care nu pot dezice regula, creaţia precursorilor, hotărît angajată pe linia artei naţionale, beneficiază în mică măsură de prospeţimea folclorului. Coloritul lucrărilor este, evident, românesc, dar nu dispune de o calitate superioară, deoarece formulele constitutive, preluate din realitatea sonoră obiectivă, sînt impure.

Explicăm fenomenul prin absenţa concepţiei clare asupra folclorului, fapt pentru care compozitorii apelează nu numai la melodii populare, ci şi la compoziţii de muzică lejeră intrate în circulaţie şi acreditate drept populare. Poate cea mai nocivă influenţă provine de la exacerbarea elementelor sentimentaliste ale romanţei care, în marea majoritate a pieselor de gen, însumau cele mai eterogene cu putinţă straturi, surse, de la şansoneta franceză la ländler-ul vienez, la makamul turcesc, la cîntecul de pahar rusesc. Nu lipsesc particularităţile româneşti infuzate şi de interpretare, dar oricît de dibace ar fi, nu reuşesc să curețe efigia o dată compromisă. Or, romanţa, şi ca gen de conciliere între stilul apusean şi coloritul oriental, îşi pune adesea amprentele pe aproape întreaga creaţie a compozitorilor noştri din secolul trecut. Prin calitatea sa adesea îndoielnică, în orice caz, scăzută, mediocră, va afecta calitatea stilistică a compoziţiilor profesioniste. În acest fel, nefiind curăţită sursa primară de inspiraţie dintr-o dată, se produce un produs de ţinută nediferenţiată, scăzută. În aceeaşi ordine de idei se situează şi straturile folclorice ce intră în orbita compozitorilor. Mu-

zica lăutărească provenind din mediul urban va fi autoritară și aproape singura zonă folclorică ce alimentează fantezia creatoare. Și atunci cînd se manifestă tentativa lărgirii orizontului prin Musicescu și parțial I. Mureșianu, care se îndreaptă spre folclorul țărănesc, se realizează tot prin intermediul orășenilor proveniți de la sate. Folclorul orășenesc este aproape identic cu folclorul lăutăresc, deoarece aceștia sînt profesioniștii săi. Nu se preiau însă melodiile cele mai autentice lăutărești, așa cum se perpetuează în deceniile următoare, ci acea manieră lăutărească occidentalizată, așa cum apărea în melodiile populare prelucrate pentru pian. Deci este un folclor lăutăresc contaminat de influențe apusene, cu alte cuvinte voit alterat pentru a se apropia de muzica apuseană de circulație, nicidecum creațiile marilor simfoniști, ci micii creatori de duzină, ocupîndu-se în mod manierist de valsuri, polci și alte specii asemănătoare. Riscăm o afirmație mai categorică spunînd că în general compozitorii români din a doua parte a secolului trecut nu au preluat folclorul viu, ci producțiile în stil folcloric, deci producțiile vlăguite, depersonalizate. Oricum, toate nuanțele sau filoanele sesizate, folclorice sau presupus folclorice, aveau un caracter impur, lipsit de unitate și prospețime. Nesesizînd aceasta, de la bun început, calea originalității se va realiza numai pe jumătate, trebuind să treacă o perioadă pentru ca să se redimensioneze fundamentul, să se precizeze cu limpezime țelul inspirației. La cele spuse se mai adaugă și alți factori care au contribuit la impuritatea națională a creației precursorilor : melodiile populare, fie și contaminate de romanță, în genere de influențe ale muzicii de salon, se tratau printr-o prismă armonică neconformă constituției lor, de unde, nota improprie, neconcordanța pe verticală și orizontală, impuritatea discrepantă a expresiei. Tocmai pentru că se sesiza lipsa sincronizării, creatorii căutau acele melodii populare (și în sens de circulație) care puneau mai puține probleme, erau deja denaturate, oferind un minimum colorit național. Pe această cale s-a mers la o anumită generalizare, la reliefarea unor idiome constante, care, dacă erau aplicate, se considera obținut specificul românesc. Idioma centrală a fost secunda mărită, cu care ne obișnuise încă A. Flechtenmacher, iar genul cotat ca fiind cel mai propriu muzicii naționale rămîne și în această perioadă hora. În aceasta întrevedem două fațete ale medaliei : pe de o parte o tendință de generalizare, de teoretizare a două particularități muzicale care ne reprezintă, iar pe de altă parte, o schematizare a procedeului, o unilateralizare, o sărăcire a muzicii populare și implicit profesionale. Conștienți de această situație, teoreticienii emit ideea gamei sau a scărilor naționale, cărora Caudella le va da mai tîrziu o formă concretă, încercînd lărgirea genurilor specifice și recurgînd la baladă (iarăși o formă prezentă și în muzica apuseană), melodii de joc ; cele mai importante lărgiri se conturează în preocupările lui Musicescu, prin sesizarea modalismului, a metrilor complecși, a cadențelor specifice, și la I. Mureșianu, care vorbește despre alte moduri decît ionicul, eolicul și doricul, despre frigic și lidic. Dar aceste descoperiri, cu aplicații practice în propria lor creație, vor fi receptate

abia mai tîrziu. Se mai pot desprinde şi alte trăsături de esenţă populară în creaţiile precursorilor : metrica complexă, ritmica de esenţă folclorică. Se lărgeşte perimetrul genurilor — doină, cîntec vechi, cîntece păstoreşti, jocuri populare ca învîrtita. Într-un anumit sens, orizontul



Gavriil Musicescu

inspiraţiei populare capătă amploare, lărgindu-se considerabil, deşi existau puternice impulsuri nivelatoare, standardizante.

Pe ansamblu însă, se înregistrează o anumită uniformizare a conceptului de stil naţional, o tratare unilaterală, stereotipă, deoarece nu se cunoştea muzica ţărănească — excepţia parţială o face Musicescu şi compozitorii transilvăneni, care totuşi merg pe linia folclorului sătesc cîntat de orăşeni — deocamdată nu se valorifică în partituri laice muzica bizantină şi nici infinitele disponibilităţi ale tehnicii lăutăreşti. În aceste condiţii, specificul naţional, deşi prezent, apare timid, impur şi supus necontenit tendinţelor nivelatoare. Cenuşiul folclorului orăşenesc, contaminat de siropul romanţei, se va transmite, fără o scrutare critică, compoziţiilor, care, în acest fel, nu izbutesc să se manifeste de-

gajat, ci acționează constrîns de dogme, într-un păienjeniș stilistic care încearcă să sufoce tocmai acele mlădițe, elemente ce-i sînt proprii, conferindu-i și în acest cadru farmecul ineditului și originalității.

Specificul național nu se reduce la principiile definite în teoria culturii. În afara factorilor muzicali, determinanți, există alți factori de natură artistică și extraartistică, ce contribuie la definirea ansamblului specificității. În această ordine trebuie considerat gustul compozitorilor epocii, o anumită propulsiune, care se înscrie în capacitatea unei pleiade de a crea forme muzicale originale. Culoarea locală devine un element însemnat al specificului, dar nu poate fi confundată cu arta națională, care însumează atribute multiple, avînd un cadru mai larg de cuprindere. Ca atare, muzica națională, în speță muzica precursorilor, se definește prin unitatea formelor de expresie și a spiritului care le prezidează, prin stil. Fiecare cultură se afirmă printr-un stil, printr-o sinteză superioară a trăsăturilor autohtone și universale. Sincronizarea acestora presupune spirit critic, discernămînt, forță de asimilare. Teoretic, existența artistică înseamnă a nu fi varianta aproximativă, palidă a altcuiva, ci a fi autorul unor unicate și nu al unor duplicate, derivații.

Compozitorii fondatori ai muzicii românești au înțeles, deși parțial, această stringentă necesitate legică, aspirînd spre lucrări originale. Au reușit în mare parte, mărturiile — numeroase lucrări care-i impun — oferind constatarea unor trăsături stilistice individualizate, deși fără o pregnanță epatantă. Fiecare a căutat să aducă un timbru personal, neconfundabil, cu un orizont tematic aparte, corespunzător propriei sensibilități.

Idealul artistic al precursorilor a fost zămislirea muzicii naționale și l-au realizat, într-o acerbă luptă dintre o formă potențială ce izvora din fantezia fiecăruia grefată pe mlădițele artei populare și o formă imitată. Această luptă între o formă inițială respectivă modelelor muzicii europene și una vag conturată în imaginația compozitorilor noștri constituie acel test prețios, ce a permis detectarea unei autentice naturi artistice. Asimilarea modelului însemna în fond condiția depășirii lui.

DIALECTICA IMITAȚIE-CREAȚIE

Problema asimilării formelor statornicite în culturile avansate reprezintă pentru compozitorii noștri un imperativ. Preluarea formelor clasice s-a impus ca necesitate primară pentru a atinge o culme de pe care să se întemeieze noua înălțime. Dar pentru a prelua trebuia imitat, și primii slujitori ai muzicii datorează mult imitației. Nu pentru că i-a ajutat să stăpînească structurile consacrate, ci pentru că i-a

obligat să nu le urmeze servil, să nu le transpună în mod exact. Formarea, desăvîrşirea la şcolile occidentului le-a asigurat creatorilor perfecţionarea tehnică, ajungînd la conştiinţa deplinătăţii meşteşugului, la necesitatea traducerii în limbaj propriu a ethosului şi etnosului specific poporului din care au pornit.

Compozitorii români (marea majoritate) s-au format înainte de a pleca la specializare, la perfecţionare, în mediul românesc, unde şi-au făurit laboratorul de creaţie, care însă nu permitea, din lipsa mijloacelor tehnice, progrese spectaculoase. Dar, de pe acum se conturează necesitatea edificării creaţiei pornindu-se de la folclor. Perioada studiilor echivalează cu o evadare de la problemele muzicii naţionale, deşi în fapt însemna aprofundarea lor prin lărgirea orizontului muzical pe toţi parametrii posibili. Evoluţia în spirală înregistrează o nouă fază atunci cînd, reîntorşi de la studii, tinerii compozitori reînnoadă firul întrerupt, reintegrîndu-se frontului intern, orientat spre făurirea muzicii autohtone. În acest moment, între impulsul intern şi sugestia externă, între dominantele de specific naţional şi alte moduri de transfigurare muzicală se realizează o sinteză ce marchează punctul de pornire al procesului muzicii profesioniste româneşti, cu răsunet în ansamblul general al artei muzicale universale.

La ora cînd vin în contact cu partiturile clasicilor, cînd le studiază şi asimilează meşteşugul, compozitorii noştri acumulaseră un fond folcloric autohton, cunoşteau încercările lui A. Flechtenmacher, I. Wachmann, C. Miculi şi ale altora în materie de valorificare a cîntecului popular. Cu acest bagaj de cunoştinţe, cu numeroasele sugestii desprinse în anii uceniciei componistice îşi făuresc o concepţie superioară asupra esenţei muzicii naţionale. În stadiul iniţial al acestei deveniri are loc o înmănunchere incoerentă a imitaţiilor europene şi folclorice care probează căile sintezei. În freamătul acestor căutări se nasc lucrări hibride, imperfecte, epigonice, dar în acelaşi timp şi creaţii viabile, cu o semnificaţie evolutivă. Nici cele mai perfecte compoziţii din perioada genezei nu sînt scutite de incongruenţe şi de elemente eterogene. Şi totuşi, în forme miniaturale se întîlnesc perle autentice. Formele clasice nu îngăduie deocamdată prea multă libertate personală, fapt pentru care sinteza nu poate fi punct final, ci momentul pornirii, încununat cu strălucire de Enescu, care beneficiază din plin de stadiul experimental anterior, realizînd sinteza sintezelor.

Merită subliniată ideea că revelaţia altor culturi nu i-a dus pe compozitorii precursori la destrămarea fondului naţional, cît la o potenţare a acestuia, înlesnindu-le în cele mai reprezentative creaţii valorificarea lui dintr-un unghi sensibil mai deschis. Asimilînd, compozitorii nu s-au adaptat, ci au adoptat, au reţinut ceea ce le era vital, necesar, şi se integra organic filonului naţional. În acest fel, împrumutarea din folclor a ideilor muzicale înveşmîntate cu mijloacele tehnice componistice europene oferea cadrul în care se putea realiza arta pro-

prie. capabilă să asigure fundamentarea creației profesioniste. În acest fel se zămislește ideea de școală națională, care devine axul motrice al muzicii românești.

Este cunoscută disputa lui C. Porumbescu cu „Gazeta Transilvaniei", care observa influențele operetei asupra partiturii *Crai nou*. Parînd acuzația de imitație, autorul răspunde arătînd că l-a inspirat numai folclorul românesc. „Și dacă este vorba de vreun componist care l-am studiat și-l studiez și acum încă cu multă diligență, atunci îmi permit a spune că componistul acesta este însuși poporul nostru român care stă peste Offenbach, Genée, Suppé etc..." [15]

Remarca autorului cronicii operetei era totuși întemeiată, deoarece C. Porumbescu preluase suficiente procedee muzicale din arsenalul operetei vieneze și pariziene. Și totuși, C. Porumbescu contestă acest adevăr, nu pentru că el n-ar corespunde situației reale, ci pentru că raportate la cealaltă zonă de influență, folclorul românesc sau, mai larg, muzica din societatea românească de atunci, influențele străine apar totuși minore. În acest fel, C. Porumbescu neagă, pentru a afirma cea mai substanțială influență, care-și datorează originea folclorului „...băutura de aur, limpede, înmiresmată a cîntecului nostru popular", cum a scris Eminescu [16].

Valorificarea folclorului era de fapt o a doua imitație, prima fiind imitarea muzicii europene. Imitarea formelor și stilurilor deja consacrate era însă infructuoasă în măsura în care nu era creatoare. Imitarea folclorului era inedită, prin rezonanțele pe care acest teren desțelenit le oferea. Farmecul melodiilor populare constituie în sine chezășia originalității, întoarcerea la orizontul și structurile românești, la forma emancipării și eliberării de complexe, care, inerent, puteau interveni o dată cu imitarea marilor valori. Folclorul furnizează puternice garanții de vitalitate și prospețime, dar nu putea fi permutat ad litteram, deoarece întrunea perfecțiunea în cadrul său inițial. O dată transplantat, trebuia mutat conform tiparelor noi, ceea ce presupunea un proces de distilare, de metamorfozare în primul rînd tematică. Nu întotdeauna acest proces a fost înțeles, ceea ce a făcut ca aportul personal să nu fie substanțial, în asemenea lucrări nu se manifestă cu eficiență metoda generalizării și selecției, activitatea de creație nu se ridică la misiunea sa firească. Cu aceasta am atins aspectul sensibil al creației muzicale românești din secolul trecut, anume acela al valorii artistice. De la bun început se cuvin remarcate o serie de succese care impun. Avem în vedere nu numai lucrările executate astăzi, ci și altele, care pe nedrept zac uitate în rafturile marilor biblioteci. Coexistă însă și limite care nu pot fi trecute cu vederea, limite legice, fenomene firești pro-

---

[15] „Gazeta Transilvaniei", Brașov, 1882, nr. 27, 5/17 martie.

[16] Eminescu, M. *Note despre creația populară*, op. cit.

cesului istoric, deoarece în nici un domeniu spiritual nu se debutează prin înălțimi amețitoare, prin valori absolute. Literatura noastră nu începe cu Eminescu ; înaintea lui pomenim nume de rezonanță, aporturi personale ce nu sînt lipsite de semnificație, în pofida unor scăderi.

LIMITELE ȘI MERITELE PRECURSORILOR

Am denatura adevărul dacă am încerca să prezentăm tabloul creației muzicale din epoca cristalizării muzicii autohtone ca fiind scutit de impurități. Limitele creației sînt de fapt limitele compozitorilor care încep cu pregătirea lor profesională inegală și continuă prin lipsa curajului în privința mînuirii procedeului, printr-o timiditate în afirmarea personalităților. Lăsînd la o parte condițiile obiective care au acționat asupra climatului creației, prea puțin favorabil, la care ne-am referit deja, desprindem o anumită anchilozare a formelor, respectarea docilă a clișeelor asimilate. S-ar putea desprinde, la o analiză obiectivă, un curent europenizant în creația precursorilor, care va marca o adevărată direcție în școala muzicală românească, conturîndu-se cu pregnanță în etapa istorică următoare, dar mugurii îi găsim acum.

Aspectele sesizate se concretizează mai ales în lucrările lipsite de reazemul folclorului. Compozitorii apar mai personali în momentul în care se folosesc de elemente populare, dar în acest caz se manifestă cultul folclorului, grija excesivă de a nu-l altera, de a nu-l dezmembra. Or, o asemenea grijă se traduce printr-un servilism ce nu imprimă degajare, mișcare liberă, zborul fanteziei. Mai gravă apare ideea imposibilității conjugării formelor ample cu motivul folcloric, concepție ce va frîna multe inițiative, ducînd la stagnarea sau dezvoltarea lentă a unor genuri instrumentale. De asemenea, sfera stilistică apare prea puțin variată și insuficient individualizată.

Putem consemna și alte limite ce decurg din cele cîteva schițate.

Principalul, scriu muzică legată de aspirațiile românilor, ceea ce înseamnă teme izvorîte din spiritualitatea națională, valorificarea folclorului, așezarea creației pe piedestalul trainic al creației multiseculare autohtone. Nu poate fi omisă ideea ridicării creației prin asimilarea și ridicarea propriilor compoziții la o altitudine apropiată de modelele ilustre ale muzicii europene.

Un alt merit se referă la cuprinderea tuturor formelor muzicale cunoscute, ceea ce se soldează cu inaugurarea creației în toate genurile, de la lied la operă, de la sonată la concert instrumental, de la balet la cantată. În sfîrșit, precursorii au înzestrat patrimoniul artistic românesc cu lucrări de valoare recunoscută, multe depășind farmecul documentar de epocă, oferind și astăzi prilej de încîntare și satisfacție estetică. În acest fel, compozitorii precursori pun temelia școlii naționale, pregătind viitoarea rampă de lansare a personalităților care aveau menirea să ducă mai departe linia trasată, să lărgească orizontul stilistic al muzicii, pornindu-se de la principiile conturate.

ŞCOALA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ ÎN CONTEXTUL FORMĂRII ŞCOLILOR NAŢIONALE EUROPENE

Geneza muzicii româneşti prezintă o particularitate. Şcolile naţionale au în fruntea lor cîte o figură proeminentă : Glinka, Smetana, iar paternitatea şcolii poloneze şi maghiare este încă discutată : Chopin sau Moniuszko, Liszt sau Erkel.

În muzica românească lucrurile par şi mai complexe, deoarece în etapa formării creaţiei româneşti nu s-a detaşat un anumit compozitor într-o asemenea manieră încît să-l releve în chip deosebit faţă de ceilalţi. Personalităţile componisticii noastre şi-au împărţit parcă genurile în funcţie de temperament, de predilecţie, de condiţiile obiective. De numele lui Musicescu se leagă afirmarea creaţiei corale ; Dima impune liedul şi corul ; Mureşianu — creaţia de pian, Constantin Dimitrescu — cvartetul, George Stephănescu — creaţia simfonică, Caudella — opera. Nu poate fi făcută o distribuire prea exactă a acestor merite, deoarece unul şi acelaşi creator se manifestă în mai multe genuri, uneori în toate genurile posibile : Stephănescu, Caudella. Bunăoară, este dificil de spus cu precizie dacă I. Mureşianu sau G. Dima trebuie considerat părintele genului vocal-simfonic. Caudella scrie prima operă românească reuşită, cu subiect naţional şi muzică adecvată, dar în acest domeniu încununează o succesiune de încercări ce pornesc de la Flechtenmacher.

Se naşte întrebarea dacă fenomenul genezei muzicii româneşti prin cumularea mai multor personalităţi nu înseamnă de fapt absenţa personalităţii marcante. Nu credem că un răspuns pozitiv dat acestei dileme ar facilita rezolvarea sa, mai ales că s-ar comite o nejustificată nedreptate faţă de acei compozitori care au aşezat primele cărămizi. Dar o afirmare definitivă care să susţină ideea că muzicienii români care au înregistrat formarea creaţiei autohtone nu poate veni decît comparînd valoarea artistică a lucrărilor întemeietorilor şcolilor naţionale vecine şi observînd tendinţele manifestate în primele încercări.

Din capul locului, compozitorii noştri nu au beneficiat de condiţiile afirmării din alte ţări, mai precis nu au fost cîntaţi pe măsura cuvenită în virtutea acelui indiferentism care a fost prea multă vreme arma de luptă contra intelectualilor patrioţi. Din această cauză nu s-au impus în viaţa culturală românească în raport direct proporţional cu meritele lor. Fenomenul nu este singular, deoarece nici în alte cazuri nu s-a instaurat imediat conştiinţa valorii unui compozitor. Dar greşeala a fost reparată ulterior, cînd s-a întreţinut o vie propagandă în favoarea respectivei teze, demonstrîndu-se cu pasiune o existenţă ce trecea prea puţin observată. La noi acest fenomen apare mult mai tîrziu, abia în zilele noastre, cînd se fac încercări, pe deplin fundamentate, de a ridica vălul uitării sau insuficientei preţuiri de pe lucrările unor militanţi pentru ideea şcolii muzicale româneşti. Acest văl tre-

buie ridicat și distrus, iar creațiile programate și larg difuzate, deși efectul lor nu mai poate fi același astăzi.

În altă ordine de idei, nu puține sînt elementele comune, dar de natură folclorică diferită, care stabilesc linii convergente între toate școlile naționale. Tocmai aceste puncte le identificăm între creația lui Glinka, Smetana, Erkel, Moniusko și Stephănescu, Caudella, Dima, Mureșianu, Dimitrescu, Musicescu și Porumbescu. Compozitorii amintiți mai sus abordează aceleași forme muzicale, în timp ce Liszt și Chopin reprezintă valori de altă talie și, cu excepții parțiale, nu oferă indici comparativi. Muzica lor intră mai curînd într-o categorie universalistă, deși cu turnuri coloristice naționale. Mai degrabă s-ar putea raporta numele lui Enescu, lui Chopin și Liszt, dar numai cu o libertate ce ar desconsidera legile istorice și stilistice, și numai ca primă mărime europeană din cadrul unei culturi. Pentru că, istoricește, Enescu este contemporan cu marii reprezentanți ai școlilor naționale din secolul al XX-lea, respectiv De Falla, Bartók, Janacek, Szimanowski.

Trăsăturile tematice și stilistice care definesc școlile naționale din perioada afirmării sînt prezente, în condiții specifice, și muzicii românești. Nașterea muzicii naționale corespunde impulsului intern, alimentat de ideile epocii care înaripează tendințele de afirmare națională pe plan artistic. Tematica va fi inspirată din frămîntările epocii, din trecutul istoric și viața oamenilor simpli. Cît privește muzica, aceeași orientare unifică toate școlile naționale : valorificarea folclorului, a celui de circulație în mediul urban, repertoriul vehiculat de muzicanți populari profesioniști. Genurile nu sînt abordate în totalitatea lor de către promotorii muzicilor naționale, mai ales cînd acesta este unul singur. În muzica românească, prin contribuția unei adevărate pleiade, se acoperă toate genurile consacrate pe plan european. Prioritatea se acordă operei și creației simfonice, fără de care nu se poate vorbi despre o școală. În operă, lucrările fundamentale au de regulă, atît în alte țări, cît și la noi, subiect istoric, iar muzica se eșafodează pe filonul popular. Toate operele trădează dualitatea stilistică : pagini de influență europeană (italiană sau germană) și pagini cu evidente inflexiuni folclorice. În domeniul simfonic se remarcă modalitatea rapsodică, fantezia, variațiile, decurgînd din utilizarea citatelor. Simfonia apare tardiv, peste tot se arată incompatibilitatea principiului simfonic cu structura închegată a melodiei populare, contrastul aparent neconciliabil dintre caracterul deschis al simfonismului și cel închis al citatului. Tot în muzica simfonică se manifestă puternice idei programatice, avînd subiectele în poetica naturii, istorică și literară, a respectivei națiuni. Constatăm în toate țările o vie activitate de publicare a melodiilor populare, colecții mai mult sau mai puțin riguros întocmite. Mai estompat se manifestă interesul pentru muzica țărănească, zonă ce va fi descoperită ca și la noi în ultima parte a secolului, explorată în creație mai tîrziu, în secolul al XX-lea de către generațiile descendente.

Analogiile evidente, consemnate lapidar aici, dar demonstrate ulterior în analize, între muzica românească și școlile naționale din centrul Europei pledează pentru aceleași principii conducătoare, pentru

aceeași direcție artistică. Din aceste considerente, școala românească se integrează organic în această mișcare. Într-o cercetare cronologică, se vede că școlile naționale se înregistrează începînd cu deceniul al patrulea al veacului trecut, cînd Glinka se lansează cu *Ivan Susanin (Viața pentru țar)* (1836) și *Kamarinskaia* (1848). Școala poloneză din deceniul al cincilea, prin Moniuszko, cu *Halka* (1847), cea maghiară, în deceniul al șaptelea, prin Erkel, cu *Bank Ban* (1861), cehă, tot în deceniul al șaptelea, prin Smetana, cu *Mireasa vîndută* (1866), *Dalibor* (1867) și ciclul *Patria mea* (1874—1879). Școala muzicală norvegiană, prin Grieg, în deceniul al optulea, școala muzicală românească, deceniul al optulea și al nouălea — Stephănescu cu *Uvertura națională* (1876), Caudella — *Petru Rareș* (1889) ; școala spaniolă în ultimul deceniu, prin Albeniz, cu opera *Pepita Jimenez* (1895), și așa mai departe. Nu am forțat lucrurile pentru a plasa școala românească mai devreme, deși s-ar găsi elemente justificative. Astfel, încă în 1847, deci la un an înainte de *Kamarinskaia*, Flechtenmacher compune *Uvertura națională „Moldova"*, iar Stephănescu își scrie *Uvertura națională* concomitent cu ciclul lui Smetana *Patria mea*. Cele 19 rapsodii maghiare ale lui Liszt sînt scrise între anii 1847—1885. Așadar cronologia noastră are o doză de relativitate, fiind convențională și neriguroasă. În fond, un deceniu mai devreme sau mai tîrziu într-o evoluție istorică nu atîrnă prea mult în balanță. Ceea ce este însă important de reținut este că școala muzicală românească se naște în etapa de afirmare a acestei direcții, generată de curentul romantic, și nu mai tîrziu.

De altfel, întreaga creație românească din a doua parte a secolului trecut se dezvoltă sub auspiciile esteticii și tehnicii muzicale romantice. Lucrările răzlețe, tributare clasicismului, sînt scrise în timpul studiilor, ca lucrări de școală și nu pot figura în rîndul celor reprezentative. Muzicienii noștri au căutat să cunoască inovațiile efectuate în compartimentul mijloacelor de expresie, fiind receptivi la stiluri variate, de la Weber la Wagner, de la Schumann la Rimski-Korsakov. Chiar dacă pe alocuri se poate discerne o relativă întîrziere stilistică, sonorități ce fuseseră în vogă cu cîțiva ani mai înainte, totuși compozitorii nu manifestă flagrante discordanțe stilistice față de epocă. Sub acest aspect, sînt produsul și rezultatul romantismului pe care l-au asimilat și adaptat condițiilor muzicale și estetice specifice culturii românești. Adevărat, muzicienii noștri precursori nu s-au manifestat ca inovatori cu repercusiuni general valabile. Au fost prea intens preocupați de plămădirea muzicii naționale, ceea ce echivala cu inovații extrem de importante pentru muzica noastră. Provine de aici o anumită limitare a artei lor, putînd fi asemuită cu oarecari rezerve, cu literatura română care, prin limbajul ei, a avut și are o rază de acțiune și răspîndire limitată spațial. Dar pentru muzica românească, precursorii au deschis orizonturi noi, au creat un început, în ultima instanță o școală, acest merit compensînd multe din cele ce li s-ar putea reproșa. Privite prin prisma istoriei, imputările oricît de fundamentate ar apărea, oricît de temeinice ar fi, ele sînt diminuate și estompate de meritele care, în orice condiții, se plasează mai presus : întemeierea muzicii românești.

1. MUZICA VOCALĂ

Deosebim trei ramificații în cadrul creației vocale : corul, cîntecul (liedul) și muzica vocal-simfonică. Ca o trăsătură general valabilă consemnăm dezvoltarea amplă a genurilor enumerate, reliefîndu-se întrucîtva creația corală a cărei arie de răspîndire nu va fi egalată. Interesul pentru muzica vocală are cauze ancestrale, ce dețin de natura psihică a poporului român, de apropierea pe care o facilitează de filonul folcloric, oferind și apropierea de producțiile literare atît de proveniență folclorică, cît și cultă, ceea ce se concretizează în investirea poeziilor contemporane cu atributele muzicii. Sub acest aspect este de-a dreptul surprinzător să constatăm existența unei strînse legături între poezie și muzică, între scriitori și compozitori, ceea ce va face ca orizontul tematic să aibă o direcție romantic-națională, contribuind la cimentarea culturii românești. Prin intermediul muzicii vocale se exprimă cele mai ardente aspirații, dîndu-se glas idealurilor de libertate socială și națională. În creația vocală s-au identificat imboldurile naționale ale tuturor românilor, indiferent de stăpînirea ce administra teritoriile patriei noastre. Pretutindeni, aceleași probleme de creație, aceleași trăsături artistice în lucrări vocale emanate din laboratorul intim de creație al compozitorilor munteni, transilvăneni, bucovineni, moldoveni și bănățeni. Identitatea țelurilor patriotice și artistice, alimentate de importantele evenimente istorice, s-au manifestat cu maximă eficiență prin creația muzicală, prin cîntece și coruri, ducînd la sudarea năzuințelor, la făurirea climatului spiritual al luptei, al descătușării energiilor românești.

CREAȚIA CORALĂ

Cel mai substanțial compartiment al muzicii vocale românești din a doua parte a veacului trecut o reprezintă creația corală ; ea n-a apărut uniform, ci extrem de variat, atît în privința stilurilor care o personifică, cît și în privința subgenurilor, a formației căreia îi este destinată, a modalității de realizare în raport cu folclorul sau cu muzica universală.

Tematica creației corale apare strîns legată de viață, reflectă aspirațiile de libertate socială și națională ale poporului nostru. De aici rezultă ponderea însemnată a ideilor patriotice, de luptă. În creația corală s-au oglindit evenimentele istorice cruciale : Unirea, Independența, acțiunile maselor populare pentru obținerea drepturilor cetățenești, democratice. Diapazonul tematic al corurilor este variat, cuprinzînd aspecte diferite din viață. Dragostea pentru omul din popor, cîntată în numeroase partituri, este însoțită de sentimentul admirației și atașamentului față de frumusețile peisajului românesc, de natura patriei care a inspirat în repetate rînduri pe creatori.

Ca o trăsătură dominantă a conținutului creației corale a compozitorilor precursori trebuie reliefată tendința redării psihologiei omului din popor, veselia, optimismul și umorul sănătos care capătă adeseori forță satirică. Aceste caracteristici vor fi continuate și ridicate pe o treaptă superioară de către generația următoare, reprezentată prin Kiriac, Vidu și Cucu. Genul coral se remarcă prin multitudinea variantelor constitutive, rod al fenomenului unic, deoarece în domeniul său se manifestă totalitatea creatorilor. Am putea spune, fără să greșim, că nu se poate pronunța numele unui compozitor important care să nu-l fi abordat. Alături de precursori se întîlnesc cîteva nume din generația anterioară sau posterioară momentului genezii muzicii naționale. Astfel, continuă să scrie cîntece A. Flechtenmacher iar în ultimii cincisprezece ani ai secolului trecut se afirmă I. Vidu, care aparține generației următoare ; înainte de 1900 compune unele din capodoperele sale, ca *Ana Lugojana*.

Tentativa cuprinderii creației corale nu este deloc ușoară, deoarece nu se poate aplica un criteriu absolut. S-ar putea recurge la sistematizarea sa în funcție de conținut, sfera ideilor, subgenuri, formă, aspectul laic sau religios, scriitura homofonă sau contrapunctică, sau, în sfîrșit, după considerente deduse din gradul de integrare a folclorului. Cel mai ușor principiu de compartajare ar fi însă acela al înșirării creației corale a fiecărui compozitor în parte. Din noianul acestor posibilități, neepuizate în înșirarea noastră, vom alege o structurare ce va căuta să concilieze naturile diverse : miniatura corală, madrigalul, poemul coral, creația corală bisericească și concertul coral [1]. Lipsa uni-

[1] Doru Popovici și Costin Miereanu în lucrarea *Începuturile muzicii culte românești* (București, Editura Tineretului, 1968) ordonează materialul descris astfel : cîntecul de mase, miniatura corală, poemul coral, madrigalul românesc,

tății acestor categorii descrise se justifică prin structura determinantă a creației și finalitatea ei. Principalul avantaj al acestei sistematizări este că diferențiază creația laică și religioasă, oferind o gradație a complexității scriiturii și a formelor, ceea ce este foarte important. Fără să intrăm în detaliile factorilor care, în acest moment, pledează pentru această soluție și mai ales ai celor care ne-au întărit convingerea că alte categorisiri prilejuiesc mai multe dezavantaje și incertitudini de ordin științific, vom intra în fondul problemei.

MINIATURA CORALĂ

Înțelegem prin miniatură corală piesa care are o structură de proporții reduse, de cele mai multe ori cuprinsă în forma cuplet-refren. Se întîlnesc însă și alte forme ca bi și tripartită simplă. Din punct de vedere al conținutului putem distinge cel puțin trei mari categorii : corul patriotic (eroic), corul miniatural propriu-zis cu un conținut variat (liric, epic) și prelucrarea de folclor (liric, satiric).

Cîntecul patriotic. Premisele acestui gen de mare accesibilitate se identifică încă în cîntecul haiducesc, îmbogățit cu noi elemente caracteristice melodiilor mobilizatoare de proveniență structurală europeană, cum ar fi cîntecele marii revoluții franceze. Factorul inedit ce conlucrează la cristalizarea cîntecului românesc este coloritul național în ambianța emotivă, temperamentală, tradiția materializată în cîntece ca *Deșteaptă-te române* și *Hora Unirii.* Coloritul respectiv provine fie din prelucrarea creatoare a unor particularități stilistice, cum ar fi : turnuri melodice, ritmul de horă, fie particularități muzicale generalizate cu rezonanțe în cîntecele de popularitate în societatea românească a epocii. În acest fel se pot discerne ecourile cîntărilor bisericești, ale romanțelor, ale cîntecelor teatrale. Indiferent de ramificațiile pe care le au, peste care se suprapune autoritară personalitatea creatorului, spiritul său, cîntecele patriotice au o particularitate românească specifică, cu atît mai mult cu cît inflexiunile intonaționale le îndreptățesc, ca în *Hora muncitorilor* de A. Flechtenmacher, *Cîntec de primăvară* de C. Porumbescu.

Prin ideile promovate, cîntecul patriotic este angajat în glorificarea evenimentelor istorice, în cîntarea celor mai nobile idealuri naționale. Libertatea va fi cîntată în *Sfîntă zi de libertate* de A. Flechtenmacher. Unirea va fi glorificată în *Pe-al nostru steag* de C. Porumbescu. Aceluiași compozitor îi datorăm *Cîntecul tricolorului*, o fierbinte etalare a dragostei pentru patrie. Ed. Caudella transpune în muzică poe-

---

cîntarea corală bisericească, mari formații corale din trecut. Doru Popovici în ampla lucrare *Muzica corală românească* (București, Editura muzicală, 1966), recurge la principiul monografic.

zia lui V. Alecsandri, *Cîntecul gintei latine*, pledoarie pentru ideea latinității noastre. Evenimente istorice, cu scopul actualizării unor idei patriotice, sînt pivotul corurilor *Pe o stîncă neagră* de A. Flechtenmacher, *Cîntecul lui Ștefan-Vodă* de C. Porumbescu, *Stejarul și cornul*, *Ca un glob de aur*, *Trompetele răsună* de G. Musicescu. Aceluiași gen îi aparțin *Imnul studențesc*, *Imnul vînătorilor* de Ed. Wachmann.

În oricare compartiment al creației se remarcă unul sau mai mulți compozitori în mod special. În cîntecul patriotic excelează A. Flechtenmacher, C. Porumbescu și G. Musicescu. Beneficiind de o remarcabilă tehnică vodevilistică, A. Flechtenmacher o aplică la creația sa corală, în favoarea clarității și simplității liniei melodice. Piesele sale au o fizionomie bine individualizată, expresia muzicală se conjugă ideal cu imaginea poetică. De fapt, după 1860 cele mai valoroase lucrări ale autorului *Babei Hîrca* vor fi în genul cîntecului coral. Am folosit mai sus cuvîntul „cîntecul coral" într-un sens special, avînd în vedere nu caracterul omofon, ci acela de cîntec, de melodie corală la unison, pentru a fi mai ușor recepționată. Aceleași trăsături se constată și la C. Porumbescu, cu deosebirea că piesele sale patriotice sînt coruri în sensul real al cuvîntului, cu o structură armonică, pe două sau patru voci. Abordarea de către Porumbescu a corului patriotic se explică prin mediul în care a trăit, acela de veșnică agitație tinerească, de luptă pentru libertate. Elocvente sînt *Patria română*, *Hai, române*, *Cît îi țara românească*. Corul studențimii române de la Viena și al Reuniunii de cîntece din Brașov au cerut în permanență cîntece mobilizatoare, înaripate. Inflexiunile cîntecului patriotic răzbat și în corurile cu ritm de marș din opereta *Crai nou*, ca *Pe plaiuri de munte* sau *Haideți, haideți*. Și aici ca și în *Păstorii și primăvara*, cunoscut sub titlul *Marș de 1 Mai*, dragostea pentru natură se leagă cu ideea libertății.

Creația corală patriotică a lui G. Musicescu îmbracă forme variate, de la marș la cîntec de alură populară. Dintre piesele mai cunoscute reținem, în afara celor menționate, *Osteanul român*, *Hora de la Plevna*, *Hora de la Grivița*, *Acum ora sună*, *Cea din urmă noapte a lui Mihai Viteazul*. De remarcat că asemenea coruri au o diversitate de expresie și mișcare, de atmosferă, nerezumîndu-se la caracteristicile marșului.

Independența, eroismul armatei române au avut un puternic ecou în creația compozitorilor : G. Stephănescu — *Frați români* (versuri de Elena Hebrat) ; C. Porumbescu — *Sergentul* (versuri de V. Alecsandri) ; C. Dimitrescu — *Marșul* 1877 (versuri de G. Bengescu) ; *Odă ostașului român* (versuri de V. Alecsandri) ; G. Musicescu — *Arme, arme, arme* ; I. Mureșianu — *Peneș Curcanul* ; *O! Românie* (versuri de D. Voiculescu) ; T. Georgescu — *Calcă Române plin de mîndrie* (versuri de G. Bengescu) ; *Hora ostașilor*, *Fiii României* ; Ion Costescu — *Trecerea Dunării* ; *Adio Patriei* (versurri de V. Alecsandri) ; G. Brătianu — *Marșul independenței* (versuri de N. T. Orășeanu) ; *Aleargă, Române* (versuri de Al. Sihleanu) ; E. Bianchi — *Reîntoarcere victorioasă* ; H. Geifrig — *Hora Dorobanților de la Grivița* ; N. Popovici — *Osteanul Ro-*

mân; Neudorfler — *Marșul independenței*; Chiril Roșescu — *Marșul triumfului*; Jalovitski — *Luarea Plevnei*; I. R. Simionescu — *Sună buciumul de-alarmă!*

Cîntece patriotice evocînd Independența se întîlnesc și în lucrări lirico-teatrale. Astfel, în opera *Olteanca* de Ed. Caudella este *Marșul 1877*; iar în opereta *Sergentul Cartuș* de C. Dimitrescu — *Cîntecul soldatului român* [2].

În asemenea coruri nu trebuie să căutăm procedee stilistice revelatoare pentru o anumită asertiune teoretică sau istorică, deoarece dacă ne ghidează asemenea considerente în aprecierea lor valorică, vom avea dezamăgiri. Corurile patriotice sînt mai curînd melodii cîntate în grup la unison sau pe voci armonice, care aveau drept țel călirea în luptă, antrenarea emotivă în înfrățirea spiritelor, răspunzînd de minune necesităților mobilizatoare colective, avînd și astăzi valoarea lor artistică și istorică.

Totuși anumite procedee pot fi relevate: pregnanță melodică, cantabilitatea refrenului, scurte fraze simetrice, dinamicitatea ritmică (ritm punctat), fie că e vorba de metri cvadrați, fie că e vorba de metri ternari, respectiv de horă. Frecvent se apelează la contrastul tonal: cupletul în major, refrenul în minor, modulații la dominantă. Arhitectonica este simplă, ceea ce nu înseamnă întotdeauna cuplet-refren. Se întîlnesc și forme monopartite: *Trei culori*, sau forme tripartite: *Cîntecul de primăvară*.

O problemă care i-a frămîntat pe mulți a fost compunerea și adaptarea imnului național [3]. Formarea statului român impunea găsirea unui imn solemn, reprezentativ. Prin 1848 Imnul Valahiei era o melodie a lui Nicolae Filipescu. De prin 1859 apar mai multe imnuri, ceea ce demonstrează acuitatea sa: *Imn român* de Francisc Caudella, *Himn național moldovenesc* de Gh. Burada, *Imn* de M. Millo, *Imn Român* de Dumitru G. Florescu (manuscris), *Hymnul național* de F. Gackstäter și altele.

În 1860 s-a instituit un concurs pentru imn, care nu a selectat imnul național, dar a oficializat trei piese prin ordinul de zi al Ministerului de Război (nr. 20 din 22 iunie 1862): *Marș triumfal* de Ed. Hübsch, intonat la prezentarea steagului și primirea domnitorului; *Zorile cu Rugăciunea* de I. Ialovițki și *Marș* de Pascu Purcărea.

La serbările Independenței, neexistînd un Imn, s-a apelat la *Gott erhalte* de Joseph Haydn. În cele din urmă s-a adoptat marșul triumfal op. 68 de Ed. Hübsch, cunoscut și sub numele *Cîntecul steagului*.

---

[2] Cosma, Viorel. *Independența de stat (1877) reflectată în muzica instrumentală* și *Bibliografia lucrărilor muzicale privind reflectarea războiului pentru dobîndirea independenței de stat*. Și Ștefănescu, Mircea M. *Cîntecul revoluționar și patriotic românesc*. București, Editura muzicală, 1974, p. 129—227.

[3] Cosma, Viorel. *Independența de stat (1877) reflectată în muzica instrumentală*, op. cit., p. 9—10, unde se relatează pe larg istoricul *Imnului*.

Cîntecul miniatural propriu-zis. Ne apare foarte variat, atît prin sfera dominantă expresivă, cît și prin modalitățile stilistice. Înțelegem prin cîntec miniatural acea piesă a cappella ce se remarcă prin proporții restrînse, ce vehiculează o singură idee poetică, mai bine-zis un aspect esențial al acesteia. Deoarece separăm miniatura corală de prelucrarea folclorică, înseamnă că majoritatea pieselor vor avea influențe clasice, purtînd amprenta individuală a compozitorului. Dar nu excludem nici piesele în care compozitorii creează în stil folcloric, recurgînd la o inspirație folclorică imaginară, sau apelează la unele formule muzicale de proveniență populară, mai ales de romanță.

Compozitorii corali au scris miniaturi corale într-o sferă tematică de-a dreptul debordantă pentru o încercare de sistematizare. Cuprind aspecte de viață, imagini din natură, evocări istorice. De multe ori textele sînt folclorice, trecute prin pana unor rapsozi de tipul lui A. Pann, G. Ucenescu, iar melodica poartă inflexiunile romanței, prezente în *Pasărea din cuib* de G. Stephănescu, *Somnoroase păsărele* de T. Flondor, *Jelui-m-aș și n-am cui* de I. Mureșianu, *Cîntec de lume* de I. Vorobchievici, *Serenada* pentru cor mixt și solo de sopran de C. Porumbescu, *Scumpă, dragă copiliță* de G. Dima, *La revedere* de I. Vidu.

Asemenea coruri impresionează prin spontaneitatea expresiei, naturalețea discursului, plasticitatea imaginii, calități ce fac din numeroase miniaturi adevărate perle ale muzicii corale, prezente și astăzi în repertoriul formațiilor. Tehnica vocal-corală este stăpînită cu siguranță de către toți compozitorii, fără excepție. Conducerea vocilor va fi agilă și suplă, linia melodică va fi condusă de așa manieră, încît să se încadreze în registrul vocal mediu, evitîndu-se salturile brusce, țesătura incomodă. Adeseori se recurge la voci soliste, la susținerea armonică (inclusiv la corul mut), la dialoguri între grupuri vocale. Deși nu lipsește, scriitura contrapunctică va fi încă timidă în miniatura corală, ca în *Cucușor* de I. Mureșianu. În *Cum n-ar fi fost* de același compozitor, lucrare distinsă la Leipzig cu premiul „Mendelssohn-Bartholdy", se folosește canonul pe două voci. Elementele de gen vor fi frecvent utilizate. Deosebit de sugestivă apare mișcare vocilor în *Serenada* lui C. Porumbescu, avînd rostul creării unei ambianțe acompaniatoare armonice (cu pedală), amintind genul barcarolei, expresia aducînd o atmosferă de reverie nostalgică. Deși factura armonică este prezentă aici în mod indiscutabil, se conturează totuși tendința individualizării polifonice a vocilor, efectul creșterii dinamice. Lui Stephănescu îi aparțin miniaturi corale de un autentic farmec poetic ca : *Primăvara, Cîntul locului natal.* În primul cor subliniem efectul obținut în final prin varierea și augmentarea temei. în scopul sublinierii caracterului liric, stenic al expresiei.

În miniatura corală, forma este admirabil stăpînită. *Serenada* la care ne-am referit are o formă clasică de lied. Frecvent se vehiculează alternanța cuplet-refren. În unele coruri bipartite, ca în *Mi-e dor de satul meu* de I. Mureșianu, se determină secțiunile prin mișcarea contrastantă, ceea ce mai tîrziu va fi realizat de I. Vidu, în special prin opunerea stilului parlando și giusto. Astfel, în corul amintit de I. Mu-

reşianu, partea de solo de bas, desfăşurată pe fundalul depănător al corului, are un caracter lent, recitativic, pe cînd a doua secţiune are un pronunţat caracter de joc popular.

Prelucrările de folclor. Sînt de fapt tot miniaturi corale, dat fiind proporţiile lor reduse, avînd dimensiunile cîntecului sau jocului popular care se află la origine. Atitudinea compozitorilor în aceste lucrări este aceea de şlefuitor, aranjator, revenindu-le rolul transcrierii şi armonizării melodiei populare, în sensul obţinerii unor efecte artistice, valorificînd ţesătura corală şi efecte coloristice.

G. MUSICESCU — CREATORUL GENULUI PRELUCRĂRII CORALE

Reprezentantul strălucit al acestei forme corale care inaugurează o adevărată direcţie în muzica românească, prelucrarea muzicii populare, recurgînd la melodii săteşti, este G. Musicescu. Nu este lipsită de temei analogia Musicescu-Creangă, deoarece la fel ca şi povestitorul de la Humuleşti, care în literatură introduce limba mediului rural, aşa şi Musicescu sesizează cîntarea ţărănească şi o ridică în sferele înalte ale muzicii profesioniste. Exemplul său va fi continuat de numeroşi compozitori.

Dar cine a fost Gavriil Musicescu ? Născut la Ismail în 20 martie 1847, Musicescu şi-a făcut instrucţia şcolară la Seminarul din Huşi cu Melchisedec Ştefănescu, iar apoi la Conservatorul din Iaşi, avîndu-i printre profesori de P. Mezzetti şi Gheorghe Burada. Văzînd în el un muzician de perspectivă, cercurile bisericeşti îi acordă o bursă de studii la Capella Imperială din Petersburg, unde timp de trei ani studiază tehnica muzicii corale cu Iosif K. Hunke. A fost corist, inclusiv la Teatrul Naţional din Iaşi, profesor la Ismail şi la Conservatorul din Iaşi (1872—1903). Din 1901 pînă la 8 decembrie 1893 (data morţii sale), a deţinut şi postul de director al Conservatorului din capitala Moldovei. După cum s-a văzut, Musicescu a fost dirijorul coralei Mitropoliei din Iaşi, întreţinînd o vie activitate concertistică în ţară şi străinătate, arta sa fiind unanim apreciată. De asemenea, a fost activ pe frontul criticii şi muzicologiei. Totuşi, meritele sale cele mai importante rămîn în domeniul compoziţiei, aducînd un aport substanţial, foarte personal, înnoitor, progresului şcolii componistice naţionale. Energic şi neînduplecat, Musicescu s-a remarcat printr-o cultură aleasă, probitate artistică şi perseverenţă în ridicarea gustului muzical al publicului.

Capodopera creaţiei lui Musicescu este ciclul *12 melodii naţionale*, editat în 1889, urmînd şi parţial, reluînd experienţa din colecţia de *Melodii naţionale* (1885), unde transcrisese pentru pian trei melodii : *Văleanca, Vine ştiuca de la baltă* şi *Moşulică*. Prelucrările pentru cor sînt însă mai importante, deoarece reprezintă chintesenţa crezului lui Musicescu în cîntecul popular, în forţa sa de înrîurire asupra creaţiei culte.

Elocvente pentru susținerea concepției sînt cuvintele cu care debutează prefața la *12 melodii naționale.* „De frumusețea, bogăția și puterea magică ce exercită cîntecele poporului nu m-am îndoit niciodată..." Pe bună dreptate remarca George Breazul că în aceste înflăcărate cuvinte, de fapt programul său artistic, răzbat ecourile îndemnului lansat cu decenii în urmă de A. Pann : „Cîntă măi frate române, pe graiul și limba ta..." Demonstrația acestor aspirații o fac cele 12 melodii populare : *Răsai lună, Stejarul, Nevasta care iubește, Dor, dorule, Stăncuța, Moș bătrîn, Conzagu, Baba și moșneagul, Zis-a badea, Ileana, Haiducul* și *Numai popă să tot fii...*

Musicescu idealizează citatul folcloric, care în prelucrare domină autoritar și chiar determină natura celorlalte componente, dîndu-se o replică convingătoare adepților armonizării cîntecului popular după sistemul major-minor și afirmînd ideea nouă a armonizării modale.

În *Studiu asupra corurilor bisericești,* Musicescu se referă la problema armonizării melodiilor scriind : „Cu armonizarea cîntărilor noastre melodice nu s-a ocupat încă nimenea cu seriozitate, conform tonalităților în care sunt scrise. Încercările ce s-au făcut de unii, de a subjuga melodiile modernului major sau minor, nu prezintă nici un interes, căci dintr-un asemenea întreg armonic, nu obținem altă impresiune decît aceea a majorului sau a minorului, în care notele melodiei noastre rămîn numai ca note reale sau străine constituirii acordurilor, completînd armonia, iar impresiunea tonalității dorice, lidice, eolice etc., ce produce melodia singură, se pierde cu totul" [4].

Musicescu intuiește caracterul melodiei populare, dîndu-i pentru întîia oară o conformă interpretare armonică, într-o perioadă cînd orice abatere de la regulile clasice era echivalentă cu ignoranța. Consideră caracterul modal al cîntecului popular ca parte constitutivă a structurii sale ; Musicescu evidențiază particularitățile structurale ale cîntecului popular, avînd o deosebită mobilitate, unul și același cîntec nu se încadrează de la început pînă la sfîrșit în cadrele aceluiași mod. Astfel, *Răsai lună* începe în *re* eolic, iar în formula cadențială trece în *do* ionic.

RĂSAI LUNĂ



Ionicul se menține în fraza următoare pînă în ultimele măsuri, după care modulează în *la* frigic. Modul frigic, cu alterarea superioară a treptei III, este caracteristica melodiei *Dor, dorule. Stăncuța* este de

[4] Musicescu, G. În : „Arta", Iași, An II, 1885, nr. 7, 1 ianuarie, pag. 54

asemenea în modul frigic. Schema modală a corului *Moș bătrîn* apare mai complexă : *re* doric — *do* ionic — *la* frigic — *do* minor armonic — *la* frigic [5]. În *Congazu* se întîlnește aceeași bogată paletă, cu efecte policrome, datorată labilității modale : *mi* frigic (cu treapta IV ridicată — lidică), cu modulație spre *la* — *fa diez* — *mi, fa diez*. Modul lidic apare în toată splendoarea în *Baba și moșneagul*. Un mod popular de *mi*, cu treptele II, IV și VII urcate, oferă corul *Haiducul*, în solo-ul de bas.

HAIDUCUL

GAVRIIL MUSICESCU



Partida corală propriu-zisă nu relevă o asemenea îndrăzneală modală.

Din aceste exemple se poate spune că Musicescu recurge la structuri modale complexe, care nu se reduc la modurile consacrate, ionicul și eolicul. Pentru acest motiv Musicescu și-a asumat riscurile unui pionier în muzica românească, descătușînd melodia populară de veșmintele conceptului armonic clasic. Redîndu-i spontaneitatea și farmecul, a eliberat-o din corsetul care o sugruma și-i denatura profilul, punînd-o în adevărata sa lumină.

Consecvent, Musicescu se desprinde de rigorile armoniei clasice, căutînd înlănțuirile proprii melodiilor modale și mai ales simplitatea austeră a acestora, opinînd pentru înlănțuiri sobre, lipsite de stridențe, pentru o simplitate arhaică. Prin conjugarea spiritului melodic cu cel armonic el obține transplantarea conținutului imaginii cîntecului popular în prelucrarea corală. Exemplificăm acestea apelînd la cîteva măsuri din *Moș bătrîn*, unde nimic nu epatează, deoarece nu se îndepărtează de la regulile clasice, dar nici nu le respectă ad litteram, mulîndu-le în funcție de mersul melodic. În armonizările sale se observă un fenomen paradoxal. Totul e conform regulilor și totuși sonoritățile obținute sînt neobișnuite. Simplitatea — iată secretul acestor armonizări, în care se valorifică treptele principale.

MOȘ BĂTRÎN

Allegro scherzando

GAVRIIL MUSICESCU



[5] Popovici, Doru. *Muzica corală românească*. București, Editura muzicală, 1966, pag. 35.



Valoarea expresivă finală a compozițiilor sale rezidă în farmecul bucolic, lirismul nostalgic, verva șugubeață, rîsul juvenil, tristețea liniștită. Musicescu stăruie asupra elementului melodic, pe care-l reliefează prin tratarea omofonă. Corurile se caracterizează printr-o ținută neaglomerată, prin sonorități ample obținute uneori prin diviziile vocilor bărbătești, alteori prin efecte de pedală. Primează sonoritatea ansamblului în dauna coloristicii. Cît privește scriitura contrapunctică, aceasta absentează premeditat din prelucrări, întîlnindu-se în compozițiile religioase ale lui Musicescu. Numai cu armonizarea modală Musicescu nu putea obține ineditul. În afara elementului modal, se mai păstrează varietatea ritmică, intercalarea sincopelor, varietatea grupărilor ritmice. Trebuie menționată și alternarea metrilor, ca în *Răsai lună :* 2/4 și 2/8 : *Congazu :* 2/4 și 3/4. Acest fenomen de asimetrie în cadrul simetriei populare sesizat de Musicescu va fi amplu dezvoltat în perioadele următoare ale muzicii românești.

Să nu se creadă că muzica lui Musicescu este perfectă, că măiestria nu lasă nici o putință deschisă criticilor. În felul lor, corurile cele mai izbutite sînt perfecte. Cu toate acestea, se poate vorbi despre simplitatea mijloacelor, ceea ce ar putea echivala și cu sărăcia lor. În plus, cîteva dintre cele douăsprezece coruri nu s-au bucurat de popularitate din cauza cenușiului lor, a lipsei de pregnanță. Se poate invoca și o anumită aservire a compozitorului față de citat, o anumită uniformitate în conducerea vocilor.

Cît privește formele utilizate, acestea sînt de o simplitate predilectă, determinate de frazele melodice. Se identifică piese cu două fraze totalizînd opt măsuri : *Nevasta care iubește.* Mai dezvoltate se prezintă *Stăncuța, Moș bătrîn, Baba și moșneagul,* în care se conturează două secțiuni necontrastante, organice, a 8 +8 măsuri. Cea mai complexă formă se realizează în *Zis-a badea* — tripartită, cu o secțiune medie dezvoltătoare sub aspect tematic și lărgită. În general, aceste piese nu aduc aspecte neobișnuite de construcție. O excepție se întîlnește în *Răsai lună,* cor cu inflexiuni modale și sonorități bisericești, în care cele două fraze constitutive au un număr de măsuri nesimetric, în funcție de metrul versului popular. Prima, 6 măsuri (4 + 2), a doua, 7 (4 + 3). De reținut că Musicescu considera că melodia *Răsai lună* demonstrează existența unui fond străvechi melodic în toate părțile locuite de români. Arhitectura prelucrărilor izvorăște din structura intimă a cîntecului, ori în popor circulă acele melodii care se remarcă prin simplitate. Imaginea inițială laconică se va relua de multe ori pe un text nou, descriind o anumită acțiune, o întîmplare, un portret în dinamica sa. În acest fel,

repetarea muzicală are rostul întipăririi melodice, iar elementul nou îl furnizează varietatea şi dezvoltarea versului.

Nu toate corurile lui Musicescu au aceeaşi forţă artistică. Cele mai izbutite ne apar : *Răsai lună, Ileana, Nevasta care iubeşte, Moş bătrîn, Stăncuţa, Zis-a badea,* fiecare reprezentînd o miniatură de o valoare artistică deosebită, asigurîndu-i compozitorului un loc de frunte în ierarhia muzicienilor precursori, şi aducîndu-i un succes şi o popularitate cum nici unul din compozitorii români n-a avut-o, exceptîndu-l poate pe A. Flechtenmacher şi C. Porumbescu. Lucrările lui Musicescu nu au fost piese de muzeu sau de arhivă, ci opere de artă vie, cu o sferă largă de circulaţie. Aceste prelucrări i-au adus lui Musicescu mari satisfacţii artistice, dar şi mari probleme. Ca orice valoare impozantă, avînd o puternică forţă evocatoare, prelucrările lui Musicescu au fost primite cu entuziasm dar şi cu consternare. Ele au determinat reproşul lui G. Dima că se ocupă de cîntece „mocăneşti" la care se referă Musicescu, dar care nu apare în cronica semnată de dirijorul Reuniunii muzicale din Sibiu. Dacă reproşul a fost într-adevăr, el s-a făcut în discuţia purtată după concertul corului mitropolitan la Sibiu. De altfel, această problemă pretinde o întreagă investigaţie [6]. Astăzi ne vine greu să dăm crezare acestui reproş, deoarece Dima opera cu citate populare în creaţia sa înainte de turneul lui Musicescu, cu singura deosebire că nu sesizase încă tratarea modală. Totuşi, Musicescu invocă atacul lui Dima în două rînduri. În 1894, în „Telegraful român" (din 15/17 aprilie), cînd scrie : „Cîntecele noastre populare au fost de toţi gustate şi primite cu entuziasm, afară poate de o atomică parte din acei ce se dăduse, din punct de vedere egoist, clasicismului şi germanismului muzical şi care atom, în îngîmfarea sa, numia creaţiunea poporului, cîntece mocăneşti..." Se mai referă la incident şi în *Cîntările bisericeşti şi muzica poporană,* în felul următor, invocînd pregătirea turneului : „Eu ştiind că în Austro-Ungaria muzica se cultivă mai mult decît la noi şi tot de cea clasică, comunicam în scrisorile mele că vom cînta : Palestrina, Orlando Lasso, Stradella, Schubert, Mendelssohn, Verdi etc., şi vreunul sau două cîntece poporane. Dar cînd scriam de cîntece poporane, scriam cu litere mici, ca şi cum aş fi vrut să zic : îmi e ruşine de îndrăzneala ce am să mă produc cu cîntece de prin crîşme, cum le-a numit răposatul Cobîlcescu, sau cu muzică mocănească, cum a numit-o D-l Gheorghe Dima..." Reluînd aceleiaşi idei după ani de zile înseamnă că Musicescu stăruie în afirmaţia sa pe care o va amplifica M. Gr. Posluşnicu, dîndu-i o însemnătate exagerată. Admiţînd că Dima ar fi folosit cuvîntul „mocănesc", de ce nu am fi de acord că termenul nu are un sens pejorativ, semnificînd „păstoresc", „ciobănesc", „de la munte". Să lăsăm însă această controversată chestiune şi să revenim la ideile anterioare. Prelucrările au provocat discuţii cu Gr. Cobîlcescu, P. Mezzetti şi polemica cu G. Scheletti privitoare la armonizarea melodiilor populare, polemică ce n-a fost scutită

---

[6] Zamfir, Constantin. *Atitudinea lui G. Dima faţă de muzica populară.* În „Revista de folclor", Bucureşti, An III, 1958, nr. 1, pag. 62 ; Zamfir, C. *George Dima.* Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, p. 176—181.

de asperități. Satisfacțiile au fost însă enorme, deoarece polemica a fost cîștigată de Musicescu. Apoi succesul melodiilor, ovațiile puternice ale ascultătorilor, cronicile de-a dreptul entuziaste nu puteau să nu-i compenseze necazurile și să-i confirme justețea orientării.

Colecția *12 melodii naționale* a fost distinsă cu un premiu internațional, medaliată la Expoziția universală de la Paris (1889), ceea ce demonstrează că muzica românească începe să se impună peste hotare, fiindu-i recunoscute valorile, inclusiv în articole de specialitate. Cel mai important este acela al lui Julien Tiersot, în „Revue des traditions populaires" (tome V 1890), care relevă caracterul modal al cîntecelor publicate de Musicescu și le analizează pe larg. Pentru sublinierea succesului corurilor sale pe plan intern, apelăm la un extras din „Gazeta Transilvaniei" : „Dacă fragmentele din opere au plăcut și prin curata nuanțare ne-au uimit, apoi prin cîntecele populare, prin aceste pietre scumpe, corul mitropolitan ne-a fermecat entuziasmîndu-ne... Căci, de netăgăduit este că tocmai în aceste cîntece populare stă meritul de căpetenie al d-lui Musicescu, deoarece prin culegerea și armonizarea lor face însemnat serviciu națiunii noastre. Un lucru pe care mulți ar trebui să-l imite, fiindcă în poezia populară este imensă bogăție de frumusețe și armonie, iar în cîntecele noastre, adesea într-un singur ton, este turnată o întreagă lume de sentimente... În popor este izvorul poeziei și al cîntării noastre, și cine vrea să producă, din popor să se adape, din popor să sugă, căci numai astfel își va agonisi putere creatoare și putere de viață" [7].

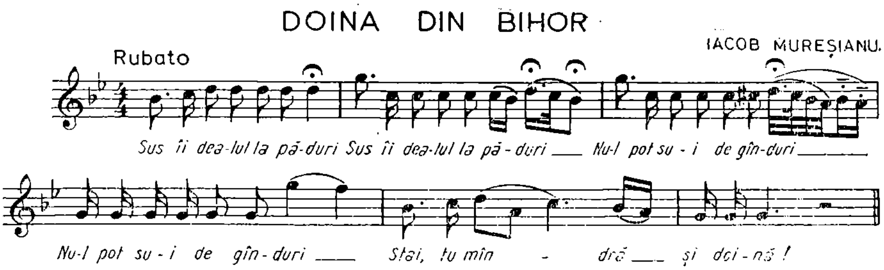
Asemenea cuvinte nu sînt exemple unicate ca ecou al prelucrărilor corale de Musicescu. Admirația se transformă în cult ce trebuie urmat, grăitor în acest sens fiind dorința tinerilor muzicieni I. Vidu și T. Popovici de a studia cu Musicescu, de a-i prelua secretele tehnicii componistice. Pe linia lui Musicescu se va plasa creația lui D. Kiriac și G. Cucu. Prelucrările lui Musicescu, prin care se preconiza respectarea melodiei populare, păstrîndu-i autenticitatea printr-o înveșmîntare armonică corespunzătoare, marchează o primă culminație în evoluția muzicii noastre, reprezentînd sinteza căutărilor de pînă atunci pentru valorificarea folclorului, înregistrînd cotitura radicală de la care perspectiva înfățișează domenii necunoscute. Sub raportul perfecțiunii prelucrărilor, al valorii și al originalității românești, corurile lui Musicescu pot fi pe drept cuvînt considerate clasice. Forța lor de iradiere a fost imensă și ca atare locul conferit lui Musicescu în istoria muzicii românești este acela al unui precursor care în sectorul său, al muzicii corale, marchează sinteza trecutului și luminează calea viitorului.

G. Musicescu nu este singurul creator care abordează prelucrarea corală. Acest gen de muzică va fi cultivat din ce în ce mai mult, după 1890, polarizînd atenția multor compozitori corali. Ed. Wachmann scrie miniatura de intensă circulație *Bună dimineața la Moș Ajun*. În 1894

---

[7] *** *Corul mitropolitan din Iași la Leipzig*. In : „Gazeta Transilvaniei", 1890, 5 august; vezi G. Breazul, *G. Musicescu*. București, Editura muzicală, 1962, pag. 119.

I. Mureșianu compune *Doină din Bihor*, care va cunoaște o formă corală pentru solo tenor și patru voci bărbătești. Scrisă într-un mod de *sol* eolic, cu modulație spre dominantă, cu treapta IV ridicată, *Doina* reprezintă în felul său o realizare deosebită a lui I. Mureșianu, datorită caracterului popular. Compozitorul blăjean valorifică într-o mai mare măsură linia melodică încredințînd-o solistului, restul vocilor avînd un rol dinamic acompaniator. Caracterul folcloric se menține în stilul recitatoric doinit, avînd indicația de tempo : rubato. În acest fel, Mureșianu îl completează pe Musicescu ; apelează la folclorul țărănesc transilvănean, introduce doina în cadrul creației profesioniste, valorifică modalismul popular (lidicul) și cîntarea parlando rubato. Linia aceasta va fi iarăși continuată în creația generațiilor care au urmat.



În mod eronat se consideră că C. Porumbescu a fost influențat numai de muzica lăutărească, de romanță. Dezminte această opinie miniatura corală *Frunză verde, mărgărit* (1882), în care anterior lui Musicescu și Mureșianu el recurge la muzica sătească, la parlando rubato, oferind o structură modală *(mi)* cu trepte mobile și variație ritmică. Din păcate această sclipire nu este continuată de către C. Porumbescu.

Tot o prelucrare folclorică, deși întrucîtva depășește cadrul strict al miniaturii, este și capodopera lui Ion Vidu *Ana Lugojana* (1891). Ceea ce impresionează în această piesă, asigurîndu-i o viabilitate meritată, este caracterul popular, provenit din redarea în formule ritmice caracteristice jocului (în introducere și final), pentru ca apoi, într-un lureș debordant, să se reliefeze tema : „Că n-am venit la voi la șură". Simplitate, vitalitate, dinamism, umor, voie bună — acestea sînt trăsăturile acestei prelucrări în care Ion Vidu, deși urmează fidel modelul folcloric, nu se mulțumește numai cu prelucrarea sa, ci intervine creator, sudînd mai multe teme bănățene, introducînd astfel în sfera sonoră a muzicii românești și folclorul bănățean.

MADRIGALUL

O dată cu dezvoltarea creației, cu accentuarea preocupărilor individualizării stilistice, se diversifică și genurile corale. Alături de miniatură se afirmă madrigalul, acel gen coral complex, cu un număr variabil

de voci, în care predomină un conținut stenic, remarcîndu-se prin varietate, rezultat al oglindirii unor aspecte multiple ale vieții. Spre deosebire de prelucrarea corală, în care travaliul nu apare caracteristic, imaginea muzicală avînd o înfățișare constantă, statică, versurile reînnoindu-se, în madrigal se întîlnesc mai multe secțiuni dezvoltătoare, ceea ce presupune înglobarea într-un tot unitar a mai multor structuri componente. Exponentul acestui gen a fost George Dima; alături de dînsul vor compune și alții piese corale, madrigaluri, dar lui îi revine paternitatea, atît prin numărul de lucrări, cît mai ales prin valoarea lor artistică.

G. DIMA — CREATORUL MADRIGALULUI ROMÂNESC

Dima realizează, în domeniul madrigalului, ceea ce Musicescu realizează în prelucrarea corală; el este compozitorul care stabilește dimensiunile, cadrul și profilul acestui gen, impunîndu-l ca o realitate muzicală cu nimic mai prejos decît alte sectoare ale creației, evident, cu deosebirea specificului respectiv. Atașamentul față de creația corală izvorăște din pasiunea sa de dirijor, din credința în resursele corului, în capacitatea acestuia de a revela adînci sensuri umane. Concepția lui Dima față de creația corală va fi formulată în scris, mai tîrziu, în 1913, dar o vom reproduce aici, deoarece cuvintele nu fac altceva decît să explice o poziție, o concretizare a lor. Putem spune fără să greșim că Dima avea o atitudine limpede în privința corului, considerîndu-l gen superior, cu nimic mai prejos genurilor simfonice. „O dramă, din punct de vedere artistic, poate fi inferioară unei poezii lirice. Tot așa și în muzică. Un cîntec poate întrece o simfonie. Părerea mea e că trebuie cultivată deopotrivă muzica simfonică, oratoriul și cîntecul. Toate trei genurile sînt egal de importante. Fiecare compozitor își va alege genul care se potrivește mai bine cu firea și însușirile sale artistice..." [8] Atunci cînd Dima alătură cîntecul și simfonia are în vedere forța artistică, și nicidecum alte componente, care dezavantajează cîntecul. Pronunțîndu-se pentru egalitatea și importanța tuturor genurilor, care nu se rezumă numai la cele menționate, dirijorul Reuniunii sibiene pledează pentru conjugarea înclinațiilor personale cu natura obiectivă a genurilor. Fiecărui gen i se poate potrivi o individualitate creatoare și totul se cuvine respectat, o dată ce e produs al unei sincere dăruiri și vocații.

În același interviu G. Dima afirmă legătura compozitorului că năzuințele poporului, ca pîrghie vitală pentru creație. „... Compozitorii care vreau să creeze o muzică superioară românească trebuie să trăiască în contact cu poporul, trebuie să-l cunoască, și fiecare fibră din sufletul lor să fie îmbibată de spiritul genuin al poporului, căci numai așa vor

---

[8] Codru, T. *Muzica românească — de vorbă cu G. Dima.* În: „Luceafărul". Sibiu, 1913, nr. 6, p. 294.



George Dima

reuși să fie expresia artistică a neamului lor.“ [9] Aceste idealuri au călăuzit în permanență activitatea creatoare a lui G. Dima, neobosit militant pentru afirmarea muzicii naționale românești în viața artistică a Transilvaniei, căutînd ralierea la spiritulitatea populară, forma cea mai evidentă fiind apelarea la folclor.

Născut la Brașov la 28 septembrie 1847, Dima și-a văzut vocația în voce, ceea ce l-a și făcut să studeize la Baden, Viena, Graz și Leipzig. Dintre profesorii săi am remarca pe Carl Reinecke și Salomon Jadassohn, care i-au lărgit orizontul muzical, îndreptîndu-l și spre compoziție. Totuși își începe cariera ca cîntăreț la operele din Klagenfurt și Zürich. Susține numeroase concerte și în țară, dar treptat se consacră activității didactice și dirijorale, obținînd succese însemnate la Reuniunea română de gimnastică și cîntări din Brașov și la Reuniunea română de cîntări din Sibiu. Remarcîndu-se prin calități dirijorale și organizatorice, i s-a încredințat și postul de dirijor la Hermannstädter Männergesang (1885—1888). În repetate cazuri a tradus librete, texte de oratorii, lieduri. Pentru activitatea sa de militant pentru libertatea românilor a fost întemnițat de autoritățile austro-ungare. În ultimii ani ai vieții a activat la Cluj, unde a înființat Conservatorul de muzică românesc devenind director (1919—1925). Dima a fost un intelectual cu un larg orizont. Fire comunicativă, sensibil la frumos, înzestrat cu alese însușiri umane, Dima a întreținut strînse relații cu scriitori, artiști, oameni de știință ai vremii. A murit la Cluj la 4 aprilie 1925.

În muzicologia noastră și-au făcut loc unele păreri neconforme cu realitatea în legătură cu orientarea componistică a lui Dima. De la Musicescu, prin Poslușnicu, s-a transmis și perpetuat ideea că Dima promovează chiar în tratarea folclorului linia „clasicismului și germanismului“. Ce înseamnă aceasta ? Că Dima ar fi aservit aroma folclorică principiilor școlii germane. Nimic mai eronat decît o asemenea imputare, pentru că Dima în toate creațiile sale a căutat să releve tocmai specificul național. În acest sens apelează la două surse ale muzicii naționale : cîntecul popular de iz țărănesc, întîlnit în cercurile populației orășenești, și cîntecul vechi românesc. Pentru prima categorie vor fi caracteristice corurile, în care se valorifică particularități ale cîntecului popular, avînd o structură strofică și stil parlando : *Spune mîndro-adevărat*, *Hop, țurcă, furcă*, *Mîndruliță din cel sat*, *Cucuruz cu frunza-n sus*, *Hai în horă*. Pentru a doua categorie vor fi grăitoare acele melodii de circulație îndelungată, avînd caracter epic, patriotic, inflexiuni de romanță : *Scumpă, dragă copiliță*, *Detunata*, *Rămîi sănătoasă*, *Sărmană frunză*.

Straturile folclorice spre care se îndreaptă nu sînt pure și nealterate. cu atît mai mult cu cît în condițiile unei vieți muzicale intense, influența major-minorului apusean se exercită și asupra melodiilor păturilor române de la orașe. Pe lîngă aceasta Dima era un muzician format în Germania în cel mai riguros spirit clasic, ceea ce se răsfrînge îndeosebi în rigoarea construcției, în echilibrul contrastelor, în claritatea

[9] Idem, p. 295.

sonorităţilor, în spiritul muzicii. Aceste atribute pot fi considerate academice? În acest caz „academismul" lui Dima nu este un defect, ci o calitate. Pentru prima oară într-o manieră adecvată Dima ridică turnurile melodice populare şi le sincronizează cu procedeele muzicale clasice. Există încercări şi încercări, şi înainte le-am consemnat, dar vizau o treaptă de minimă rezistenţă, în vodeviluri, în piese instrumentale şi altele. Dima, creator exigent, nu se mulţumeşte cu jumătăţi de măsură, caută forme mai complexe, trepte mai înalte. Intenţia sa a fost realizarea sudurii organice dintre elementele populare şi cuceririle superioare ale muzicii universale. În acest mod el nu se înclină pasiv în faţa folclorului, expresia şi structura acestuia o mulează în arhetipurile consacrate de marii maeştri. Spre deosebire de Musicescu, pentru care folclorul însemna punctul determinant, pornire şi destinaţie, Dima înţelege că folclorul trebuie integrat în formele cristalizate ale muzicii clasice, şi astfel melodia populară reprezintă un component care se justifică în creaţia profesionistă numai în măsura în care apare conjugată structurilor existente. Aici avem următoarea deosebire conceptuală a celor doi reprezentanţi ai muzicii noastre corale din epoca fondării şcolii naţionale: Musicescu prelucrează folclorul în timp ce Dima îl distilează. Primul îl foloseşte intact, fixîndu-i toate componentele — melodie, ritm, armonie, metru, formă; al doilea îl ia ca fundal naţional integrîndu-l stilului armonic-polifonic, servindu-se de procedeele tehnice cele mai avansate.

Cu totul neconformă adevărului a fost şi versiunea înrîuririi lui Musicescu asupra lui Dima. Adică o înrîurire nu poate fi contestată, dar aceasta nu este sinonimă afirmaţiei că Dima a început să fructifice sugestiile primite din folclor abia după ce l-a ascultat pe Musicescu. Acest aspect denaturează datele istorice.

În Transilvania exista o puternică mişcare naţională, desfăşurată pe toate tărîmurile. Însăşi naşterea formaţiilor corale de amatori, a reuniunilor o demonstrează. În cadrul acestora cultivarea muzicii naţionale constituia o formă vitală pentru întreţinerea sentimentelor naţionale. Repertoriul lor înscria numeroase piese folclorice datorate compozitorilor români. Contactul corului mitropolitan cu publicul ardelenesc are loc în primăvara anului 1891, concertele entuziasmează prin măiestria interpretării, dar mai ales prin farmecul prelucrărilor corale, prin caracterul naţional direct al miniaturilor lui Musicescu, de o imediată accesibilitate. Acest fapt declanşează un interes mai mare faţă de relaţia folclor-creaţie cultă. Spunem mai mare, deoarece acelaşi public care aclamă compoziţiile lui Musicescu aplaudase cu ani în urmă compoziţiile lui Dima izvorîte din folclor: *Două inimi nu-mi dau pace*, *Hei leliţă din cel sat* şi *Cucuruz cu frunza-n sus*, toate cîntate în 1881, *Hora* (*Iată hora se-nvîrteşte*, 1882); pînă în 1890, Dima mai compune şi alte lucrări, între care *Fîntînă cu trei izvoare*, *Cucule cu pană sură*, *Sus opincă*. Dacă la acestea alăturăm prelucrările de cîntece populare pentru voce şi pian, vom avea un tablou mai complet, din care transpare ideea că Dima nu îl urmează în această direcţie pe Musicescu; ca şi în cazul altor compozitori, drumurile se proiectează în paralel, punctul de pornire situîndu-se în perioada de avînt creator generată de revoluţia de la 1848.

Susținerea va cîștiga și mai mult dacă vom invoca și alte aspecte ale legăturii lui Dima cu cultura românească. Pentru a se înscrie și mai puternic în orizontul muzicii românești, Dima împrumută melodii aparținînd compozitorilor din celelalte provincii românești. Această modalitate o depistăm în primele compoziții situate între 1872—1875. Apelează la melodiile *Hora Severinului* de L. Wiest și *Bălcescu murind* de P. Mezzetti. Aceeași tendință o vom reîntîlni un deceniu mai tîrziu, cînd la baza baladei vocal-simfonice *Mama lui Ștefan cel Mare* așează melodia lui A. Flechtenmacher, întîlnită și în colecțiile lui I. A. Wachmann, C. Miculi, Al. Berdescu, D. Vulpian [10]. În altă ordine de idei, dar servind aceeași legătură trainică cu cultura românească, trebuie să ne referim la alegerea textelor din literatura bogată a scriitorilor români, respectiv literatura romantic-națională. Dima recurge la poezii de V. Alecsandri, D. Bolintineanu, Gh. Asachi, Gr. Alexandrescu, M. Zamfirescu, ale căror teme se vor polariza în jurul iubirii de țară, dragostei frumuseților naturii, evocării personalităților luminoase din istoria patriei, fiind cultivate cu predilecție motivele poetice istorice, pastorale, idilice și legendare. O puternică influență recepționează din partea creației poetice populare ; pentru Dima nu au fost caracteristice stările sufletești depresive, tînguitoare, lamentările. Împrumută versuri tonifiante din melodii de joc (hora), cîntecul de vitejie, de dragoste și colinde.

Corurile lui Dima au o paletă expresivă bogată, dragostea de viață și frumos, sentimentul de plenitudine în fața naturii înălțîndu-se în prim plan. Dima caută în lucrările sale descătușarea simțirii, libera ei exprimare, ceea ce va face ca trăirile, cu nuanțele lor schimbătoare, rod al introspecției psihice să aibă o mare pondere. Totul apare redat printr-o prismă națională, ceea ce presupune valorificarea unor rezonanțe oferite de creația folclorică. Însușindu-și estetica romanticilor, sinceritatea expresiei, melodia lui Dima va fi clară, lipsită de artificii, procedeele armonice și polifonice fiind subordonate rigurozității construcției. Însușirea lecției romanticilor nu înseamnă decît afirmarea propriei sale personalități. Spunînd aceste cuvinte afirmăm un adevăr notoriu : Dima posedă stil, individualitate distinctă. Și această individualitate nu o datorează folclorului, deoarece folclorul este dominat, supus personalității sale. Așadar, relația aport personal și sugestie folclorică se rezolvă în favoarea celei dintîi, ceea ce nu echivalează cu neglijarea sa ; acesta se integrează, se modelează în funcție de imaginea făurită. Cultul folclorului nu-i este propriu lui Dima, dar se va folosi de formele melodice și ritmice spre a sugera o anumită atmosferă ; astfel creația lui sintetizează, într-o manieră personală, tot ceea ce putea contribui la edificarea imaginii artistice, prin contopirea elementelor universale și naționale.

G. Dima aduce nou în creația corală tratarea contrapunctică, adaptînd-o melosului popular. Pentru prima oară în istoria muzicii noastre, folclorul este înveșmîntat în straie polifonice, ceea ce corespunde de

---

[10] Cosma, O. L. *Istoricul unui cîntec patriotic : „Mama lui Ștefan cel Mare"*. In : *Studii de muzicologie, vol. VIII*. București, Edit. muzicală, 1972, p. 71—95.

minune structurii monodice prin definiție a melodiilor tradiționale. Contrapunctul lui Dima nu va fi cel preconizat de Ernst Kurt, linear, ci un contrapunct cu puternice rădăcini armonice. Tratarea contrapunctică se obține prin respectarea severă a unor reguli care, nemaiexistînd pînă atunci în muzica noastră, au trebuit create ori adaptate specificului nou. Regula elementară era ca melodia, tema, acel cantus firmus să exprime o idee artistică, să fie pregnantă, să aibă individualitate, să ofere garanții în privința prelucrării ulterioare. De aici decurge mișcarea permanentă a vocilor, în care dialogurile compartimentelor, secvențele, imitațiile, canonul sînt procedee nelipsite. G. Dima recurge, în funcție de necesitățile ilustrării textului, la o armonie viu colorată, alternarea majorului și minorului, inflexiuni modale, cromatisme, sublinierea unei idei noi prin utilizarea modulației efectuată cu subtilitate, adeseori în tonalitatea aflată la secunda superioară. La acestea se adaugă complexitatea formelor, întotdeauna concisă și riguroasă, care și ea cunoaște, la rîndul ei, o gamă largă de structuri, de la tiparele clasice severe la adevărate poeme corale libere de convenționalități. Mai rar se întîlnesc în piesele lui Dima reexpozițiile. De regulă, piesele sale sînt concepute arhitectonic, ca o înlănțuire logică de secțiuni, segmente, care au sau nu legătură tematică. De aici se creează o interesantă structură variațională mozaicată, foarte caracteristică stilului madrigalelor corale ale lui G. Dima. Principiul variației, desprins din muzica populară, va găsi în madrigalele acestui compozitor o tratare personală, sintetică, premergînd în multe privințe preocupările creatoare de mai tîrziu.

Pînă în 1900 în creația lui G. Dima distingem o perioadă avînd două faze. Prima — 1872, an de cînd datează prima compoziție și pînă în 1880, an în care obține diploma Conservatorului din Leipzig ; de notat că, anterior studiilor de perfecționare, Dima se afirmase și în calitate de compozitor. A doua, se situează între 1881—1900 și reprezintă anii petrecuți la Sibiu în calitate de dirijor al reuniunii române.

Corurile scrise în prima perioadă nu sînt numeroase : *Două inimi nu-mi dau pace, Hai în horă ;* prelucrările *Bălcescu murind și Hora Severinului.* Din capul locului se reține și din titlu intenția creării unei muzici naționale, recurgîndu-se la ritmul horei, *Două inimi nu-mi dau pace* fiind compus tot în măsura de 6/8. Madrigalele vor fi edificatoare în privința orientării spre ritmul românesc și a stilului coral de mai tîrziu, al arhitecturii. În *Două inimi...* se relevă mîna maestrului, atît în echilibrul partidelor, cît și în gradația pe care o realizează. Stilul armonico-contrapunctic este și el evident ; din prima măsură se desprinde imitația formulei melodice inițiale de la sopran, reluată de tenor. Acest madrigal, deși este oarecum mai tradițional, invederează tendința spre o desfășurare pe secțiuni tripartite : ABCA, planul tonal menținîndu-se în criteriile consfințite de clasicism : minor *(sol),* major ! *(sol),* major (dominanta *re*), minor *(sol).*

Hai în horă, pe versurile lui V. Alecsandri, constituie un grăitor exemplu pentru genul madrigal, pentru stilul coral al lui Dima. Tematica susține ideea unirii : „...uniți ca Cinel-Cinel", ceea ce oferea sugestii

actuale în condițiile Transilvaniei, aflată încă sub dominație habsburgică. Muzical, se relevă cantabilitatea melodică, pregnanța ritmului de horă, care are însă o mare varietate consemnată și în indicațiile de mișcare : „Allegretto vivace, cu foc, calando, ușor săltînd, ceva mai rar și legănat“. Deja din aceste cuvinte reiese că madrigalul are o substanță muzicală plurivalentă, cu aspecte nuanțate ale aceleiași idei. Ca formă, este o compoziție variațională cu cinci secțiuni deosebite, precedate de o introducere armonică *(Of! Of...)*. Planul tonal se bazează pe contrastul permanent al secțiunilor între major-minor, respectiv *si bemol* major — *sol* minor. Schema arhitectonică arată astfel : introducere ABCDEF. Deci segmente aparent de sine stătătoare ca individualitate melodică. Pentru demonstrarea lor și afirmarea varietății melodice, oferim acest tablou comparativ :

HAI ÎN HORĂ



Lucrările din a doua fază, dar din aceeași perioadă, definesc deja stilul de maturitate. Într-o clasificare și-ar avea rostul delimitarea în lucrări laice și religioase, dar acestea vor fi trecute în revistă mai tîrziu. Laice sînt : coruri ocazionale, lumești, prelucrări de melodii populare și de melodii vechi. Sau, dintr-un alt unghi, coruri mixte, bărbătești, de femei, de copii. Cuvîntul prelucrări are aici un alt sens decît prelucră-

rile lui G. Musicescu. Pentru Dima prelucrările înseamnă apelarea la motive populare și retopirea lor în retortele personalității sale. Deci nu e vorba de prelucrări exacte, ci de valorificarea unor atribute stilistice. În afara melodiilor românești, Dima prelucrează melodii slovace, în corurile *Nu m-ar arde dorul, Anika de la moară, Cărăușul.* Prin dimensiunile lor, aceste coruri se apropie cel mai mult de prelucrările miniaturale, avînd o structură strofică. Într-un anumit fel, asemenea piese strofice ar justifica încadrarea lor la miniaturi. Totuși, nu am făcut-o, pentru că din punct de vedere creator, aportul compozitorului este substanțial. În determinarea multor coruri pot exista suficiente date care să creeze o ambiguitate ce s-ar preta la interpretări variate, chiar diametrale.

Madrigalele scrise în ultimele două decenii au o destinație concretă : plămădirile repertoriului reuniunii. Limbajul lui Dima se limpezește, devine mai sobru, dar nicidecum mai simplu ; de pildă în *Floarea în cîmp* apar insistent cromatismele, modulațiile pasagere. Dima recurge la universul bogat al poeziei eminesciene, în *Ce te legeni codrule* și *La mijloc de codru des.* Sporesc amploarea, plasticitatea, iar scriitura contrapunctică devine mai independentă de înveșmîntarea armonică, dar și de intonațiile folclorice. Cît privește corurile în care aluziile folclorice devin mai pronunțate, *Hei leliță din cel sat* și *Cucuruz cu frunza-n sus,* trebuie spus că ele, comparativ cu *Hai în horă,* sînt mai puțin dezvoltate, Dima opinează pentru structura strofică. În schimb, în alte coruri, ca *Ce faci, Ioano,* apelează la dialogul coral, la grupuri de voci divizate ; *Mîndruliță de demult* prezintă o mișcare contrară a vocilor extreme, într-un ton glumeț, de vervă și elan ; *Fîntîna cu trei izvoare* aduce o dramă sufletească redată cu ajutorul variației dinamice și armonice, într-o structură strofică. Aici trebuie menționate și adevăratele capodopere ale genului coral : colindele *Nunta din Cana, O ce veste minunată* și *Leagăn verde de mătasă,* avînd o scriitură suplă, care prefigurează în factura corală alternări solistice, subdiviziuni, ceea ce denotă o stăpînire ingenioasă a ansamblului. Fiecare madrigal are în tratarea lui Dima o lume, o rezolvare, o individualitate proprie, o factură ce derivă din potențialul său expresiv. Ca o trăsătură frecventă desprindem sugerarea unor particularități modale, ca mobilitatea treptelor VI, VII, ridicarea treptei IV în modul doric. Toate acestea sînt însă străfulgerări, într-un context angajat, fără echivoc pe coordonata armoniei funcționale. În perioada următoare Dima va înscrie noi capodopere ale madrigalului românesc, mergînd mai decis către o tratare contrapunctică, fără să renunțe la specificul național. Se naște întrebarea care este valoarea creației corale a lui Dima și de ce, acei care nu o cunosc, o califică „academică" ?

Pentru un ascultător imparțial, madrigalele lui Dima apar drept adevărate capodopere ale genului, aducînd în muzica noastră mireasma artei polifonice din epoca Renașterii. Expresia elevată, plasticitatea, sinceritatea, spontaneitatea reprezintă cîteva din însușirile pieselor sale. Dima era un muzician instruit la cea mai severă școală germană, ceea ce se soldează cu o rigoare a legilor muzicale în compoziție. Paradoxal, cu cît un creator cunoaște mai puțin regulile, cu atît se manifestă mai

independent, mai liber. Există și categoria opusă : pentru a face abstracție de reguli un compozitor trebuie să cunoască alfabetul de la „a" la „z". Dar în ambele cazuri o individualitate proeminentă se mişcă degajat. Nestăpînirea poate duce la descoperirea unor cîmpuri nedesțelenite, pe cînd stăpînirea oferă sinteze superioare, redimensionarea legilor consacrate. Pentru a fi mai expliciți, am recurge la numele lui Musicescu pentru prima categorie, deși el a cunoscut multe legi clasice, cum a demonstrat-o în corurile religioase ; a doua categorie va fi ilustrată de Enescu. Dima se plasează undeva la mijloc. Parcurge zone muzicale noi prin apelarea la folclor, dar le fructifică recurgînd la arsenalul clasicilor, deși nu-l va prelua docil. Formele corurilor sale au prea puține tangențe cu schemele tradiționale, Dima fiind un inovator fără să caute ineditul cu orice preț. Aduce în creația românească tratarea contrapunctică, forma variațională. Deși nu e un revoluționar prin inovațiile sale, nu merită a fi calificat drept „academic", ceea ce poate însemna eclectic, epigon. Or, „academismul" lui Dima ar putea fi înțeles numai în măsura în care folosirea armoniei funcționale o poate presupune. Într-un alt sens, Dima nu a fost un academic, un creator închistat, nelegat de realitate, tematica creației, circulația madrigalelor sale o atestă din plin. Pe Dima îl despart multe trăsături de Musicescu, dar în același timp se află și sub imperiul unor contingențe : ambii reprezintă în epoca genezei școlii românești creația corală ; ambii scriu exclusiv pentru voce (a cappella și voce acompaniată) ; recurg la elemente folclorice. Dima și Musicescu înscriu două direcții în muzica corală, de la care pornesc destinele artei naționale, deoarece creația corală a înrîurit considerabil asupra orientării tematicii și îndeosebi asupra filiației cu muzica populară a tuturor genurilor, inclusiv de cameră și simfonic.

Madrigalul nu reprezintă apanajul lui Dima ; compun madrigale I. Mureșianu. E. Mandicevschi, I. Vidu. S-ar putea enumera și alte nume. Astfel, bucovineanul Nosievici compune : *Sub o culme* și *Pe Album ;* Ed. Caudella, *Hora frunzelor, Luncă, luncă,* G. Stephănescu, *Banu Mărăcine, Tabăra română, Pasărea din cuib, În fund pe cer albastru ;* C. Porumbescu, *Frunză verde foi de nalbă ;* C. Dimitrescu, *La mijloc de codru des.* În acest domeniu mai scriu Teodor Georgescu, Titus Cerne, George I. Mugur.

În creația corală se conturează, alături de direcția folclorică, și direcția nefolclorică, a cărei forță artistică nu o egalează pe cea dintîi. Sînt însă numeroase coruri scrise sub povara influențelor romantismului german, aproape fiecare compozitor a plătit un anumit tribut acestui filon. Puternice „legături" cu romantismul are P. Ciuntu în *Coruri laice,* cu toate că și la el se resimt influențele melosului popular, de unde putem conchide că mirajul acestuia era mai puternic decît cele mai atrăgătoare farmece din afară.

În creația lui C. Porumbescu, alături de cîntece patriotice, studențești și prelucrări, găsim și madrigale cum ar fi : *Cîntecul Margaretei* (V. Alecsandri), o exaltată cîntare a dragostei de o formă complexă, într-o desfășurare omofonă, avînd cîteva momente contrapuctice.

MUREȘIANU ȘI MANDICEVSCHI

Deosebit de realizat ne apare madrigalul *Doină* de Iacob Mureșianu, în care transpune poezia lui V. Alecsandri *Doină, doină, cîntec dulce*. Mureșianu, compozitor cu talent dramatic, este atras de acele poezii care-i oferă o acțiune, fie și psihică, deci posibilitatea redării unei imagini în mișcare. Pentru aceasta folosește dezvoltarea pe mari secțiuni, contrastînd atît prin culoare tonală (minor-major), cît și tematic. Mureșianu nu recurge la muzica populară, ci creează într-un stil românesc, avînd caracteristici modale, printr-o linie melodică descendentă, jeluitoare, secvențională. Secțiunea mediană are o dezvoltare amplă, iar repriza apare dinamizată prin formula ritmică ostinato a bașilor. Adeseori I. Mureșianu introduce voci soliste pentru varietatea facturii corale, pentru dinamizarea discursului prin intervențiile unor simboluri, personificări, ca în corul *Sub răchită*.

Remarcabile sînt madrigalele lui Eusebie Mandicevschi care, deși departe de plaiurile natale, a purtat în suflet nostalgia cîntecului românesc. Stilul său coral are puternice legături cu clasicismul german, cu stilul promovat în cercul lui Brahms, ca o continuare a muzicii lui Schumann și Mendelssohn. Pentru Mandicevschi nu există muzica modală, tentația folclorului se racordează la principiul tonalității, orice încercare de slăbire a centrului său gravitațional se consideră o profanare la adresa muzicii. Concepția sa nu înseamnă și ignorarea caracterului popular, numai că acest caracter va fi încorporat în tiparele major-minorului în mai mare măsură decît la alți compozitori, bunăoară la Dima. Inflexiunile modale ale acestuia nu vor fi tolerate de Mandicevschi, mai ales pînă în anul 1900, ceea ce nu înseamnă că lucrările sale corale nu au farmec. Muzica românească, în însăși faza genezei, nu înseamnă neapărat folclor, inventia personală neputînd fi exclusă din cîmpul larg al căutărilor, cu condiția ca muzica creată să dispună de resurse originale. Și la Mandicevschi acest aspect nici nu trebuie discutat, cu atît mai mult cu cît adeseori tinde spre obținerea, în perimetrul clasicismului, a particularităților melodice ce au o anumită asemănare cu melodiile românești. În corurile sale se remarcă limpezimea contururilor melodice, scriitura rarefiată, neaglomerată, individualizarea vocilor, varietatea timbrelor, bogăția împletirilor contrapunctice. Edificatoare în acest sens sînt corurile *Ruga* (pe versuri de Șt. O. Iosif), *Pădurea doarme* (M. Cunțan) și *Cîntec de leagăn* (Șt. O. Iosif), acesta avînd o aromă folclorică arhaică. În unele lucrări armonizarea nu se mai menține pe linia brahmsiană, aderînd la principiul armoniei bogat cromatizată, ca în *Baba și fata*. Mai tradițională apare *Sfîntă muncă*, avînd o desfășurare contrapunctică remarcabilă. Procedeul canonului va fi determinant în corul *Ai răbdare* (M. Cugler-Poni), și în *Cîntul moldovenilor de tătari loviți* (D. Bolintineanu), pentru patru voci bărbătești, exprimînd un caracter eroic. Muzical se resimt aluziile vechilor cîntece românești cu sensibile ecouri de romanță. Dramaturgia corului este remarcabilă, ca și tensiunea emoțională. coloritul dramatic ducînd spre

finalul major, înălțător, pătruns de puternice sentimente patriotice. Mersul urmărește, aidoma dramelor wagneriene, să conducă spre creșterea tensiunii, pregătind și ținînd încordată atenția pînă la rezolvarea mersului ascendent, progresiv. Arta corală a lui E. Mandicevschi oferă bogate învățăminte și reale satisfacții artistice pentru ascultătorii de astăzi ; în personalitatea sa, creația corală românească are un reprezentant de frunte.

I. VIDU CONTINUĂ LINIA LUI MUSICESCU

Creația lui Ion Vidu, ca stil, aparține mai degrabă epocii lui Kiriac, Cucu. Faptele istorice ne arată însă că pînă la începutul secolului al XX-lea, I. Vidu compune cîteva din lucrările sale reprezentative, ceea ce ne obligă să-l integrăm și în această perioadă. Primele sale coruri mai importante, *Moartea lui Mihai Eroul* și *Din șezătoare*, datează din 1888, ca în ultimul deceniu al veacului trecut să se afirme prin numeroase titluri, dintre care reținem, ca fiind mai importante, în ordine cronologică : *Dragă și iar dragă* (1890), *Răsunetul Ardealului* (1891), *Bobocele și inele* (1893) și *Răsunet de la Crișana* (1897).

Drumul creator al compozitorului bănățean începe pe meleagurile natale, dar trece prin filtrul și școala moldovenească, Musicescu descătușîndu-i talentul. Înainte de 1890, romanța cu veleitățile sale vetuste îl influențase vizibil, dar odată cu puternicul reviriment al creației lui Musicescu, I. Vidu înțelege forța și valențele folclorului autentic.

În muzica românească din acea vreme I. Vidu aduce un impuls de prospețime prin aplicarea principiului inspirației din folclor la realitatea muzicală bănățeană. În acest chip, pentru prima oară în istoria muzicii noastre, ulciorul nu mai merge la butoiul cărăușului, cît la izvorul natural, care este folclorul sătesc, chiar dacă din cînd în cînd Vidu se mai apleacă înspre repertoriul vestiților lăutari. Din melosul popular Vidu alege două genuri : doina și jocul. Alăturarea lor, după o veche practică folclorică, îl va face pe Vidu să intuiască nu numai particularitățile stilistice curente, ci și forma multor coruri, care se vor desfășura în consensul practicii populare : lento-vioi, mai corect, parlando-rubato și giusto-silabic. Melodiile grefate pe aceste mișcări vor aduce un climat liric, duios, molcom, specific folclorului țărănesc. Vor mai fi abandonate și atributele romanței, ca și anumite inversiuni specifice muzicii apusene. Vidu nu este însă consecvent. Deși intuiește caracterul modal, în armonizare nu-l aplică, ci recurge la procedeele muzicii clasice, fapt mai evident în formulele cadențiale, cu toate că pe alocuri și aici se pot identifica rezolvări originale. Din folclor își extrage compozitorul bănățean principiul organizării asimetrice a discursului și a variației, în acest sens discipolul își întrece maestrul. Ca atare, Vidu, spre deosebire

de Musicescu, împrospătează mai mult substanţa muzicii, introducînd componente neutilizate pînă atunci. Conducerea vocilor va fi o altă latură inatacabilă a tehnicii sale corale, cu regularitate clădindu-şi edificiul sonor pe contrastele : solist şi tutti coral. Cantilenele solistice vor evidenţia un plus de prospeţime, un mers mai liber, mai puţin comun. În schimb, părţile corale a cappella, deşi mai volubile, vor prezenta mai multă convenţionalitate. Ca fenomen general se observă cum tradiţia occidentală, abia asimilată, este înlocuită progresiv cu rezultantele practice ale conceptului modal. Acesta cuprinde treptat compartimentele muzicale, infiltrîndu-se mai întîi în profilul melodic şi abia mai tîrziu cuprinde şi osatura armonică. Pînă la atingerea acestei trepte vor trece cîţiva ani. De obicei faza superioară se efectuează de forţele tinere care se afirmă concret, în muzica noastră corală, armonizarea modală prefigurată de Musicescu (tratată melodic de Vidu) va fi instaurată de Kiriac şi Cucu.

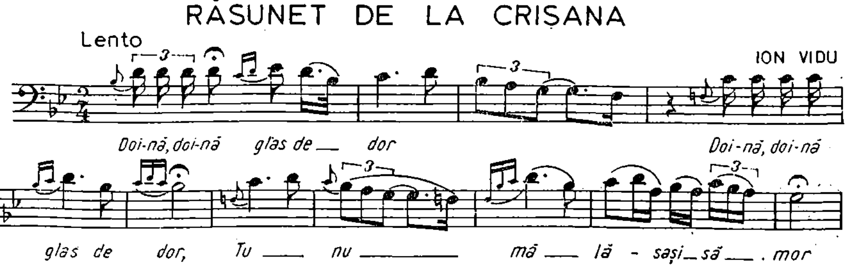
Paginile fermecătoare ale corurilor lui Vidu nu se pretează la o înşirare mecanică, totuşi doinele din unele piese se distanţează. Cîtă poezie, sobrietate şi durere lirică cuprinde doina din *Răsunetul Ardealului !*

RĂSUNETUL ARDEALULUI



Stilul parlando rubato, de fapt o cîntare apropiată vorbirii, are în doina din *Răsunet de la Crişana* o ilustrare de înaltă ţinută. Frumuseţea o datorează simplităţii melodiei, bogată sub raportul diviziunii ritmice, ornamentale, melismatice, mobilităţii minor-major.

RĂSUNET DE LA CRIŞANA



Madrigalele lui Vidu, adevărate pietre de temelie ale repertoriului coral de atunci și de astăzi, sînt forme muzicale complexe. Ambele *Răsunete*, scrise pînă în 1900, înfățișează o structură complexă de lied, exprimînd în forme diferite ideea setei de libertate a românilor. În *Răsunetul Ardealului* jalea mocnește, ponderea elementului dramatic crește considerabil în secțiunile extreme. Gradația mișcărilor este evidentă : Andantele are rolul creării ambianței, doina marchează centrul emoțional, iar jocul aduce speranța. În încheiere, compozitorul readuce atmosfera dureroasă acentuată de mersul recitativic apăsat, monoton.

Răsunet de la Crișana are o altă alternanță, fiind mai luminos ca expresie : horă, doină, joc. În ultimele măsuri se aud elemente tematice ale doinei. Mișcarea variată se schimbă și prin metru : 6/8—2/4—3/4. Și sub acest aspect există o simetrie tripartită a formei : metru ternar — binar — ternar. De remarcat însă că simetria la Vidu se efectuează nu atît prin similitudine tematică, cît prin înrudire de principiu, gen : joc-doină-joc, deși natura jocurilor nu este aceeași. Un alt fenomen ce trebuie reliefat în legătură cu creația corală a lui Vidu, care va fi comun și altora, se referă la valorificarea genurilor populare. Ridicarea lor pe coordonatele muzicii profesioniste, fără substanțiale modificări, asigură funcționalitatea discursului și varietate, prin apelarea la folclor, la structuri de mare suprafață (genuri). Vor trece mulți ani pînă cînd genul nu va fi permutat ad litteram, pînă cînd elementele sale vor fi distilate și abstractizate. Preluarea virtuților foclorice are la temelie o rațiune estetică ; I. Vidu nu recurge la genuri grosso modo pentru facilitatea procesului de creație, ci în virtutea nobilei sale aspirații spre redarea, cu maximă pregnanță și eficiență, a fizionomiei sufletești a omului simplu, așa cum se manifestă în creația sa artistică. Prin urmare, dorința nealterării chipului țărănesc îndreptățește preluarea masivă a modelelor folclorice și nu un alt considerent. Faptul că introduce în muzica noastră un teritoriu demografic muzical cu gust și măiestrie reprezintă o contribuție certă la îmbogățirea patrimoniului nostru muzical. În acest fel, I. Vidu imprimă un puternic suflu de prospețime, demonstrînd practic justețea liniei lui Musicescu și, desigur, a sa.

Prin elementele rustice pe care le conține creația compozitorilor corali dispune de o particularitate națională nedisimulată, autentică, realizîndu-se o distanțare considerabilă în privința eficienței stilului național între compartimentul coral și bunăoară cel simfonic, în care abia se schițau tendințe de preluare a formelor statornicite în culturile de mare tradiție. Avansul luat va face ca muzica noastră corală să poarte făclia de urmat a celorlalte straturi muzicale, fiind în felul său în avangardă. Iar orientarea sănătoasă în muzica noastră se datorează în bună parte compozitorilor corali, care, în virtutea legăturii cu formațiile de amatori, cu folclorul, cu preocupările zilnice ale oamenilor, au intuit mai degrabă calea pe care trebuie îndreptat cursul muzicii naționale. În consecință, datorăm enorm de mult acestor compozitori care, în afara

faptului că au scris admirabile perle sonore, de o valoare intrinsecă, nevătămată de trecerea deceniilor, au asigurat traiectoria neabătută a muzicii naționale, îndreptîndu-i cursul către zăcămintele cele mai prețioase și originale.

POEMUL CORAL

Îl definim ca o piesă corală amplă, cu acompaniament instrumental. Nu intră în categoria lucrărilor vocal-simfonice, deși are unele tangențe cu acestea, deoarece ideea poetică nu are contur dramatic. Cînd vorbim de poem vocal avem în vedere *Dorule, odorule* de Iacob Mureșianu și *Noapte de primăvară* de Ciprian Porumbescu. Ambele sînt piese dezvoltate, ce marchează stadiul intermediar către forme corale mai ample, spre formele vocal-simfonice. *Dorule, odorule,* pe versuri populare, poartă un sentiment duios, enunțat în versurile „Către mine te jurai / Că pe nimeni nu mai ai" ; expresia muzicii de alură folclorică va reda cu maximă forță sensul poetic. Mureșianu, în introducerea scurtă instrumentală, enunță tema principală, cu rezonanțe de horă orășenească. Esențializată de stilul instrumental bogat melodizat, tema va căpăta acest contur vocal :



Discursul își intensifică rezonanțele dramatice, vocile capătă profiluri independente, dar mereu revine ideea inițială, inclusiv în final, osificînd structura ternară. De remarcat folosirea chiotului (procedeu vocal popular) la sopran și alt, atunci cînd vocile bărbătești reiau fraza melodică în cursul dezvoltării. Cantabilitatea este generoasă, cu largi fraze melodice. Ca tensiune se trasează o curbă ascendentă, culminînd la sfîrșitul părții mediane, după care pianul acompaniator are o intervenție generalizatoare, pregătind repriza.

Ciprian Porumbescu, în *Noapte de primăvară,* își potrivește singur versurile pentru sublinierea stării de reverie și duioșie la simțirea venirii primăverii. De la bun început se stabilește un permanent dialog între vioară, pian și vocile corului, ducînd la eșafodarea discursului pe intervenții, pe motive, pe fraze lapidare continuate de o altă voce. C. Porumbescu realizează o imagine în permanentă devenire, pe un fond instrumental bogat în efecte acompaniatoare : formule ritmice, rezolvări melodico-armonice, culori luminoase. Deși cadrul poetic nu pretindea o

turnură muzicală națională, C. Porumbescu înțelege să apeleze la inflexiuni ce amintesc stilul lăutăresc, cu sonorități de romanță, evidente din măsurile introductive :



Subliniem jocul intervalului de terță mare descendent *(mi-do)* pe cuvintele „Sunt a primăverii șoapte“, din partida sopranului care, fără să fie un procedeu original sau atribuit muzicii românești, va deveni în creația lui Enescu o formulă extrem de frecventă și caracteristică.

Mauriciu Cohen-Lînariu nu excelează prin ample lucrări corale. A scris însă o fugă vocală la patru voci (1874) care merită a fi menționată.

Încheiem considerațiile asupra creației corale laice relevînd rolul ei în formarea gustului artistic, în plămădirea repertoriului național al formațiilor, care a fost de însemnătate covîrșitoare. Piesele corale au avut o funcție unanim recunoscută în stabilirea unității de acțiune a românilor, în lupta pentru libertate națională și socială. Compozitorilor de muzică corală, din aceste considerente, le datorăm această desfășurare a voinței și simțirii, acest marș impetuos spre ridicarea fiorului românesc la rangul măiestriei artistice.

CREAȚIA CORALĂ RELIGIOASĂ

Încă din primii ani ai răscoalei lui Tudor, în domeniul muzicii bisericești se produc puternice schimburi pentru a pune în drepturi cîntarea bisericească românească, căutîndu-se soluțiile cele mai optime. Cu

timpul se înlocuieşte cîntarea în limba greacă, se efectuează „romînizarea" muzicii psaltice. Al doilea val va fi mai radical, sub influenţa muzicii ruse şi clasice : prin Visarion se urmăreşte îndepărtarea cîntării psaltice şi introducerea în liturghie a altor melodii care, prin simplitatea lor, să facă posibilă cîntarea pe mai multe voci, armonică. Între adepţii vechii cîntări psaltice şi ai stilului omofon se desfăşoară o susţinută dispută în tot cursul secolului trecut, care va marca o acuitate către anul 1860. Între 1848—1856 Dimitrie Suceveanul, psalt ieşean, caută să menţină vechiul sistem, şi în acest scop reeditează lucrările fundamentale ale lui Macarie. Traduce după Hurmuz *Idiomelariu* şi *Liturghia* grecului Gheorghe Paraschiade, publică cîntările sale compuse în stilul muzicii psaltice. În aceeaşi direcţie se manifestă Ştefan Popescu, profesor la Bucureşti, care tipăreşte în 1860 o *Culegere de mai multe cîntări,* între care figurează şi compoziţii proprii. Fără să renunţe la sistemul psaltic, Popescu introduce în notaţia acestor cîntări noţiunea de timp tare şi slab, „tactul îndoit şi ritmat". Pe de altă parte reprezentanţii Aşezămîntului coral, în frunte cu Visarion, militau pentru o muzică bisericească nouă, simplificată. Numai că simplificarea şi armonizarea în accepţiunea lor însemna adoptarea unor cîntări străine şi renunţarea la melodiile de rezonanţă bizantină. Acesta era tabloul general al tendinţelor determinante pe frontul muzicii bisericeşti, cînd Domnitorul Al. I. Cuza intervine. Cu toate acţiunile reformatoare, mai persistau unele cîntări vechi — inclusiv ale lui Filotei — în greceşte ori, prin reforma lui Cuza se introduce peste tot (unde nu existase încă) limba română. Decretează înlocuirea psaltichiei cu muzica de tip occidental. Cum am arătat, pentru a finaliza măsura îl numeşte la 18 ianuarie 1865 pe Ioan Cartu profesor la Conservator, încredinţîndu-i instruirea cîntăreţilor în principiile muzicii sistematice şi a-i învăţa cîntările noi, precum şi cîntarea pe mai multe voci, cîntarea corală. Paralel cu răspîndirea mai mult sau mai puţin organizată a cunoştinţelor practice şi teoretice se iveşte necesitatea creării lucrărilor corale bisericeşti. Răspunzînd acestei necesităţi, compozitorii au acordat o deosebită atenţie acestei ramuri a activităţii lor. Înainte însă de a intra în fondul acestei chestiuni simţim nevoia să indicăm şi cealaltă faţetă a reformei lui Cuza.

Indiscutabil, intenţia înnoirii acestui domeniu era viu resimţită. Se impunea trecerea de la stadiul formelor de cîntare specifice evului mediu la forme corespunzătoare noilor relaţii sociale şi modalităţi de viaţă. Sub acest aspect iniţiativa reformei trebuie salutată, deoarece a intuit elementul nou şi a izbutit, în fine, să scoată biserica, muzica ei, de sub oblăduirea grecească, anacronică şi neconcordantă. Să recunoaştem în acelaşi timp că Al. I. Cuza a şi greşit în nobila sa acţiune, sprijinind tendinţele din afară unilaterale, care nu ţineau cont de tradiţia noastră seculară. Esenţa greşelii constă în identificarea muzicii psaltice cu cea grecească. Descotorosirea de muzica grecească nu trebuia să afecteze muzica psaltică, adică să ducă la îndepărtarea ei. Se cereau măsuri pentru a o adapta la sistemul nou de notaţie, pentru a o simplifica de noianul melismatic. S-a exagerat încercîndu-se înlocuirea vechiului filon psaltic deoarece nu mai reprezenta demult o influenţă grecească, fiind asimi-

lat și românizat. Vor trece cîteva decenii pînă cînd se vor concilia tendințele, pînă cînd se va conjuga cîntarea psaltică cu cîntarea armonică, restabilindu-se balanța în *Liturghia psaltică* a lui D. G. Kiriac. Nu înseamnă însă că introducerea principiilor legiferate de Al. I. Cuza reprezenta automat eliminarea melodiilor psaltice, deoarece propagatorii noului sistem n-au putut ignora tradiția și de fapt nici n-au vrut să o abandoneze. În permanență muzicienii au simțit nevoia apelării la acest gen, chiar dacă au făcut-o într-o formă deghizată. Mai mult, nu înseamnă că o dată cu apariția decretului amintit s-au și desființat toate școlile de psaltichie. Ele aparțineau diferitelor mitropolii, care reușiseră să mai mențină unele forme vechi, fără să contravină spiritului legii. Astfel, la Iași abia în 1875 se desființează Institutul Teologic Ortodox, unde ființa un curs de psaltichie, ca să se reînființeze în 1883, sub o altă denumire. Chiar menținîndu-se elemente vechi, totuși direcția dezvoltării muzicii cultice este dominată de curentul apusean. Ioan Cartu în prefața la *Liturghia Sf. Ioan Chrisostom* (1865) arată care sînt avantajele noului sistem : „Școala muzicei occidentale din contră, este simplă, corectă, precisă, exactă și proprie de a cuprinde (în ea) și a dezvolta cele mai complete și mai sublime variațiuni ale melodiei și ale combinărilor armonice".

În scopul plămădirii repertoriului de cîntări își canalizează eforturile toți muzicienii noștri, mari și mici, mai mult sau mai puțin cunoscuți. În procesul acesta multiform se pot discerne două linii deosebite, mai bine zis două modalități : întocmirea cărților de cîntări prin transcrierea diferitelor melodii, coruri, autohtone și străine, și compunerea unor lucrări originale pe textele liturgice și biblice.

Prima categorie este reprezentată prin nume mai puțin celebre, dar de însemnătate pentru domeniul și perioada respectivă, cu atît mai mult cu cît simpla preluare a pieselor din alte surse nu se făcea decît arareori mecanic. Respectivul întocmitor de colecție era obligat să intervină, să compună, să armonizeze. În unele cazuri, se asociază mai mulți muzicieni în acest scop, cum a fost la Iași, unde episcopul Melchisedec, unul dintre cei mai activi susținători ai cîntării noi, armonice, însărcinează pe G. Musicescu, Grigore I. Gheorghiu și G. I. Dima să transpună întregul repertoriu psaltic pe note lineare. La Sibiu Dimitrie Cunțan apelează la colaborarea lui George Dima.

Dintre acei muzicieni care s-au îndeletnicit cu transcrierea melodiilor, cu întocmirea unor colecții, cu compunerea unor cîntări, se reclamă amintiții Ioan Cartu cu *Liturghia* amintită, Ștefan Popescu cu *Prohodul Domnului* (1862), *Anastasimatarul practic și teoretic* și *Carte cu imnuri ocazionale* (datînd de după 1875), Teodor Georgescu, *Heruvice*, glasul V, *Ziua Învierii*, Grigore I. Gheorghiu, *Rînduiala vecerniei* de *Sîmbătă seara, 17 axioane*, Gh. T. Burada liturghie, Silvestru Morariu Andreevici, *Psaltichia bisericească* (1879), Ioan M. Zmeu, *Anastasimatar, Ideomelar*, Spiridon Stan, *Heruvice*, T. Stupcan, *Colecție de melodii monodice*, Atanase Lipovan, *Cîntări liturgice*, Arhiereul Ghenadie, *Albina muzicală*, culegere de cîntări, piesele religioase ale lui Nicolae Bănulescu, Ion Bunescu. În această listă trebuie inclus și Dimitrie Cunțan

care în 1890 publică la Viena o colecție de *Cîntări bisericești*. Ea reprezintă o primă încercare de transcriere a vechilor melodii de circulație în bisericile ortodoxe din Transilvania, avînd informatori dieci în vîrstă. D. Cunțan elaborează și o *Colecție de cîntări funebre*, pe care le armonizează, păstrînd specificul lor național. În afara acestora mai are o *Liturghie, Cîntări religioase la cununii, hirotoniri, podobii, pricesne, irmoase* etc.

Valoroase sînt compozițiile unor autori bănățeni mai puțin cunoscuți. L-am remarca în mod special pe Lucian Sepețian care, în 1878, la Chizătău, compune *Muzică liturgică în notație europeană*, unde întîlnim pagini monodice și corale.

Aportul creator apare ceva mai susbstanțial la întocmirea cîntărilor publicate de Alexandru Podoleanu și George I. Mugur. Podoleanu, autorul cîtorva liturghii, încearcă pe alocuri tratarea mai independentă a liniilor vocale. Lui i se atribuie și elaborarea unui curs de contrapunct, despre care nu avem însă mărturii substanțiale. G. I. Mugur, absolvent al Conservatorului din București, ca și Podoleanu, compune două liturghii și un „Serviciu complet pentru cununie".

Momente de elevație conțin unele pagini din *Cîntările Sfintei Liturghii* (1869) de I. Vorobchievici și mai ales corurile *M-am pogorît din cer de sus* și *Era la ora șase* de Gheorghe Mandicevschi.

Asemenea lucrări nu mai trădează necunoașterea legilor armoniei, dimpotrivă, sînt scrise cu meșteșug, atingînd pe alocuri momente de reală forță artistică. Din păcate, sînt prea puțin cunoscute. Într-adevăr, a rezista concurenței nemiloase care acționa atunci în muzica bisericească presupune o deosebită inventivitate, expresie și maturitate. Nu putem califica cu maximă obiectivitate înnoirile aduse de liturghiile muzicale, ce se schimbau în curs de numai cîțiva ani ; variantele oferite aveau darul să deruteze și nu să consolideze o tradiție. Dar alături de ei au activat compozitorii cu stagiu, cunoscuți, reprezentativi pentru creația laică.

Al. Flechtenmacher și-a afirmat talentul și în muzica bisericească. Nu a compus o liturghie întreagă, ci piese de sine stătătoare : *Axioane praznicale* și heruvice. Lirismul, melodicitatea și transparența sonorităților este caracteristica muzicii sale, ca de pildă în axionul *Îngerul a strigat :*

ÎNGERUL A STRIGAT



Mai pot fi relevate axioanele *De tine se bucură* și *Taină străină*. În *Liturghia ortodoxă* de C. Miculi se remarcă măiestria conducerii vocilor, sobrietatea expresiei, corespondenței muzicii și a textului. În perioada afirmării sale scrie piese religioase și Eduard Wachmann, răspunsuri, heruvice, muzica pentru serviciul botezului. În 1886 dă la iveală *Hymnurile Santei liturgii*. Stilul acestor compoziții trădează puternice influențe clasice, ceea ce nu se racordau la cîntările noastre. În general, compozitorii valorificau pe cît posibil patrimoniul muzical existent, ceea ce și explică numărul mare de prelucrări într-o liturghie proprie. Dar Ed. Wachmann în mai mică măsură ține cont de acest fapt, compune în întregime liturghia, într-o manieră eclectică, necăutînd specificul muzicii noastre bisericești. Respectarea strictă a legilor teoretice, a canoanelor, a făcut ca inspirația să fie subminată, pusă în stare de inferioritate ; prea multe căutări de efecte, dispersări de voci, prea puține pagini de generoasă cantabilitate.

O lucrare necunoscută, dar extrem de interesantă în domeniul muzicii religioase, este *Missa a la cappella* pentru cor și orgă de Karl Teodor Wagner, dedicată episcopului valah. Această missă, de amploare, compusă în deceniul al șaptelea al veacului trecut la Craiova, este concepută în opt părți : Kyrie, Gloria, Graduale, Credo, Offertorium, Sanctus, Benedictus și Agnus Dei.

Liturghia pentru trei voci egale de G. Stephănescu, executată în 1872 de corul ceremonial din București, se distinge prin simplitate, cantabilitate. Scriitura apare predominant omofonă, cu numeroase pasaje melodice în terțe și sexte paralele, alături de anumite pagini naive, care denotă lipsă de experiență. Aceleași cuvinte sînt valabile și *Liturghiei în re major* a lui Constantin Dimitrescu, cu pagini răzlețe agreabile, dar în ansamblu lipsită de suflu.

Trăsăturile predominante ale muzicii corale și teatrale ale stilului lui C. Porumbescu, cantabilitate, forță de comunicare, accesibilitate, se întîlnesc și în lucrările sale religioase, în care asimilează unele inflexiuni de strană, imprimîndu-le o tentă italiană. Dintre numeroasele piese religioase populare, au rămas *Prohodul Domnului din Vinerea mare*, *Adusu-mi-am aminte*, *Condacul Maicii Domnului*. Nu este lipsită de semnificație constatarea că o dată cu afirmarea elementului popular în formele profesioniste, creatorii încep să acorde o mai mare atenție vechii cîntări bisericești, particularităților sale specifice. După 1880 tot mai mult se vor evidenția formule melodice de iz bizantin și structuri modale, chiar dacă vor fi imperfect tratate.

Lipsite de crispări, de artificialitate sînt creațiile religioase ale lui Iacob Mureșianu, deși nu evită influențele muzicii germane. Melodicitatea nobilă, generoasă, făurită în spiritul muzicii populare, se resimte în *Ochiul inimii mele* sau în *Îngerul a strigat*, *Cîți întru Christos*. La Eusebie Mandicevschi, deși se observă aceeași tendință de încorsetare a muzicii bisericești în tiparele clasicilor, moștenirea în acest domeniu este impresionantă. Pînă în 1899 scrie șapte liturghii, dintre

care şase cu text românesc şi una (a patra) cu text grecesc. Prima liturghie foloseşte vechi game bisericeşti, în desfăşurarea molcomă şi „infinită" a liniei melodice se întrevăd atribute ale vechii cîntări psaltice, ca bunăoară în *Tatăl nostru*. Remarcabilă este măiestria tratării vocale, sonorităţile apar întotdeauna monumentale, rezultat al împletirilor armonice funcţionale. Procedeele contrapunctice de asemenea sînt nelipsite. Am indica în mod special „Aleluia" din *Liturghia nr. 4, în re major*, care are la bază o temă de opt măsuri ce se reia de trei ori, după tipul passacagliei. Iată această temă, ce aminteşte stilul clasic, cu linii drepte şi înflorite.

ALILUIA

Un poco lento E. MANDICEVSCHI



Sub toate raporturile măiestria din liturghiile lui Mandicevschi denotă o cultură muzicală impunătoare, un simţ al formei şi o expresie de înaltă valoare. Singura obiecţie care s-ar putea menţine ar fi cota prea mare dată spiritului muzicii baroce, faţă de care aclimatizările unor turnuri melodice de strană, cu amprentă românească, sînt prea modeste. În pofida acestui fapt, măiestria lui Mandicevschi îi conferă un loc de frunte în ierarhia valorică a muzicii bisericeşti din secolul trecut.

Un loc aparte în creaţia bisericească îl ocupă cei doi aşi ai muzicii corale, Dima şi Musicescu, cunoscători profunzi ai stilului, care au dat la iveală piese de amplă rezonanţă, modele ale genului.

G. Dima se manifestă în domeniul religios după ce, în calitate de profesor la Seminarul teologic din Sibiu, avusese posibilitatea să adîncească specificul cîntării româneşti de strană din Transilvania, care avea particularitate. Cum aici nu pătrunseseră decît în slabă măsură influenţele greco-orientale, stilul religios se distingea prin caracter arhaic, prin rezonanţe folclorice. Dornic să ridice cîntarea bisericească la culmile artei muzicale, Dima caută să valorifice spiritul acestei cîntări seculare prin intermediul cuceririlor clasice. Această tendinţă se relevă în irmoase, imnuri, *Liturghia în sol major* şi cîntări funebre. Spre deosebire de alţi compozitori, ce îşi încearcă forţele în muzica bisericească, Dima aduce o notă personală prin interpretarea dramatică dată textelor consacrate. Lirismul, idilismul, epicureanismul vor fi stări mai puţin îndrăgite de Dima, animat de trăiri puternice, contrastante, de mari probleme de viaţă, identificîndu-le în aparent nesemnificativele versuri liturgice. De aici amplificarea trăirilor, accentuarea nuanţelor care contribuie la punerea în relief a dispoziţiilor umane. Pentru a demonstra şi susţine matca autohtonă în corurile sale, apelează la turnuri melodice modale, procedeul vechi al opunerilor grupelor antifonice, alternanţa isonului cu intervenţiile armonice, jocul minor-major. Dima se manifestă ca rafinat colorist şi subtil mînuitor al liniilor contrapunctice.

Deosebit de intense ca trăire emoțională apar piesele : *Irmosul intrării în biserică, Adormirea Născătoarei, Crăciunul.* De amlpă rezonanță sînt imnurile concertante *De tine se bucură, Carii pe heruvimi.*

Lucrările funebre sînt expresia cea mai desăvîrșită a concepției contrapunctice a lui Dima, reprezentînd ca vibrație lucrări de mare anvergură. Mijloacele de expresie sînt mai moderne, aducînd procedee comune neoromanticilor : fraze melodice alcătuite din intervale mai puțin comune, salturi neașteptate, pasaje de virtuozitate (coloratură), linearism, procedee mai complexe, ca fugato. În cîntările funebre, ca bunăoară *Marea vieții,* Dima nu se mai lasă dominat de criteriul accesibilității, ci compune inovînd, în funcție de cerințele expresive. Aceste compoziții îndrăznețe sînt pilduitoare pentru gradul ridicat de măiestrie al lui Dima, pentru nivelul componisticii românești. Desigur, s-ar putea invoca influențele germane, prezente adesea în muzica lui Dima, dar oare trebuie insistat asupra acestui factor fertil, atîta vreme cît stilul lui Dima este personal, presărat cu nenumărate ritornele modale ce-i conferă o particularitate neîntîlnită la compozitorii imediat următori ? Credem că ar fi timpul să renunțăm la toate acestea și să depistăm acele particularități care evidențiază personalitatea creatorului român. Oricît de puternic s-ar simți legată muzica religioasă a lui Dima de filonul romantic german, el a știut să facă această asimilare, introducînd în muzica noastră unele procedee specifice marilor creații vocal-instrumentale ale lui Bach și Händel, dar într-o înfățișare contemporaneizată. Cu atît mai mult cu cît Dima nu se mulțumește cu postura de asimilator, ci ne oferă de fiecare dată ceva nou, aducîndu-și propria contribuție la îmbogățirea creației religioase. Oare Dima este tributar în mai mare măsură stilului apusean decît alți compozitori contemporani ? Depistarea zonelor de influență nu înseamnă însă declararea lipsei de originalitate. Compozitorii noștri, în speță Dima, au dominat imboldurile receptate, însușindu-și tehnica componistică clasică, ceea ce trebuie apreciat ca un punct de merit.

Muzica românească, în această epocă a cunoscut însă și o altă modalitate de receptare : preluarea modalității de cîntare armonică. Preluare înseamnă introducerea în biserica românească a compozițiilor autorilor străini prin traducere. Reprezentantul acestei modalități, care pornește încă de la Arhimandritul Visarion, este Gavriil Musicescu, deși public neagă o asemenea influență [11].

G. Musicescu, încă în prima liturghie — *Imnurile Dumnezeescei liturghii,* publicată la București în 1869, cu sprijinul episcopului Melchisedec — recurge la preluarea unui heruvic, *Carii pre heruvimi,* din repertoriul rusesc, fapt specificat prin indicarea autorului Nichifor Pe-

---

[11] În *Studiu asupra corurilor bisericești,* „Arta", Iași, 1885, nr. 8, p. 59, G. Musicescu indică trei stiluri care ar acționa în cîntarea religioasă : protestant, occidental (Palestrina) și rusesc... „În biserica română n-a fost niciodată introdusă... muzica proprie cîntului rusesc...".

trov. Desigur, nu poate fi vorba de o atracţie deosebită pentru muzica adoptată, cît pentru stilul armonic, coral, pe cale de a se introduce şi la noi. Musicescu se orientează înspre răsărit deoarece între anii 1858—1872, în oraşul său natal, din fragedă copilărie auzise şi îndrăgise cîntarea corală. Urmează anii de la Capela imperială din Petersburg, care îi întăresc opiniile anterioare. Curios este faptul că Musicescu, mai tîrziu, după ce se afirmă în calitate de compozitor, în loc să se îndepărteze de metoda preluării, o extinde. Alături de compoziţii proprii introduce în *Imnele Sfintei Liturghii* lucrări de compozitorii ruşi : D. Bortneanski, Grigore Lvovski, Gavriil Lomakin, Makarov şi o piesă fără autor, avînd precizarea că face parte din repertoriul Capelei Sinodale din Moscova. În total, sînt şapte piese în liturghia menţionată, în netă inferioritate faţă de compoziţiile lui Musicescu, în număr de douăzeci şi cinci, plus cinci fără autor, probabil prelucrări după unele melodii religioase mai vechi. (Două piese nu au specificat autorul.) Influenţa nu echivalează cu un număr de lucrări aparţinînd creaţiei ruseşti, putînd fi interceptată din maniera tratării corului, pe voci mixte de la patru la opt (divisi), din efectele timbrale cu sonorităţi armonice bogate, atrăgătoare, consonante, din folosirea contra-pedalei, contraste între tutti şi solo *(Acum slobozeşti)*. Sub acest aspect influenţa a fost rodnică. Nu acelaşi lucru se poate spune despre toate piesele compuse de Musicescu deoarece unele poartă rezonanţe italo-ruseşti, care nu au rădăcini în muzica noastră.

G. Musicescu rămîne totuşi unul din reprezentanţii de frunte ai coralei bisericeşti, deoarece în pofida influenţei muzicii ruse, a creat piese de vibrant caracter monumental, de piozitate şi seninătate. Talentul melodic, meşteşugul remarcabil, rod al cunoaşterii tehnicii corale medievale, fac din compoziţiile sale lucrări de largă rezonanţă. Spre deosebire de prelucrările folclorice, în muzica bisericească Musicescu demonstrează că nu-i este străin stilul contrapunctic, deşi predomină structura omofonă. Simplitatea stilului său coral bisericesc apare evidentă încă de la prima liturghie, neezitînd să introducă în biserică cîntarea corală acompaniată de pian, aşa cum o atestă prima ediţie a *Imnurilor Sfintei Liturghii* din 1885. Încercarea nu a dat roade, cîntarea a cappella a rămas autoritară în continuare. Folosirea divisilor, a succesiunilor armonice consonante, cu dublări, au efecte neaşteptate asupra ascultătorilor. Indiferent de influenţă şi de alte considerente, Musicescu a creat lucrări de nobilă tensiune, avînd pagini de necontestată frumuseţe. Fiecare piesă liturgică are o valoare artistică, dat fiind tratarea impecabilă sub aspectul regulilor de compoziţie, fapt demonstrabil în *Imnul Heruvic, Axionul la Adormirea Maicii Domnului, Axionul la Buna Vestire,* rugăciunea *Sub milostivirea ta.*

De menţionat că muzica lui Musicescu s-a executat la sfîrşitul veacului trecut peste hotare, în Rusia, în cadrul unor concerte religioase festive. Cum spuneam, în coruri amploarea procedeelor contrapunctice înlocuieşte primatul armoniei. Tratarea motivică va fi remar-

cabilă în amintita *Rugăciune* ca și logica construcției. Temele de largă cantabilitate în valori lărgite vor ceda temelor incisive, cu profil ritmic, instrumental.

Arhitectonica nu mai este dominată de structuri miniaturale, se întîlnesc tipare de factură liberă, îmbinări de secțiuni și rezolvări dinamizate. De menționat că Musicescu prelucrează și vechi melodii bisericești, ca în *Prohodul Mîntuitorului* [12].

CONCERTUL CORAL

Virtuozitatea stilului coral apare și mai pronunțată în concertul coral. Noțiunea de concert coral apare în muzica românească în 1869 : liturghia lui Musicescu conține un concert de dimensiuni reduse. G. Stephănescu compune de asemenea un concert în *sol* major, pentru trei voci egale. G. I. Mugur scrie un concertino a cappella. Deși nu le intitulează concerte, cîntările funebre ale lui G. Dima îndreptățesc acest gen, *Fericiți sînt cei goniți* poate fi considerat motet, avînd două teme de fugă, contrastante, larg dezvoltate.

Ce înseamnă concertul în muzica corală ? O piesă a cappella cu acompaniament de pian, pe text religios, compusă din mai multe părți contrastante. Cuvîntul „concert“ se împrumută din muzica instrumentală și înseamnă o piesă muzicală de virtuozitate, avînd la bază principiul contrastelor. Dezvoltarea impetuoasă a muzicii noastre corale a permis abordarea acestei complexe forme și apariția unor lucrări de impresionantă forță artistică. Reprezentantul acestui gen este G. Musicescu.

CONCERTELE CORALE ALE LUI MUSICESCU

Cinci concerte scrie G. Musicescu : *Concert la Nașterea Domnului*, *Concert la Învierea Domnului*, Concertul *La rîul Vavilonului*, *Concertul nr. 1* și *Concertul nr. 2*. Primele trei menționate sînt prelucrări, pe cînd ultimele două, creații originale.

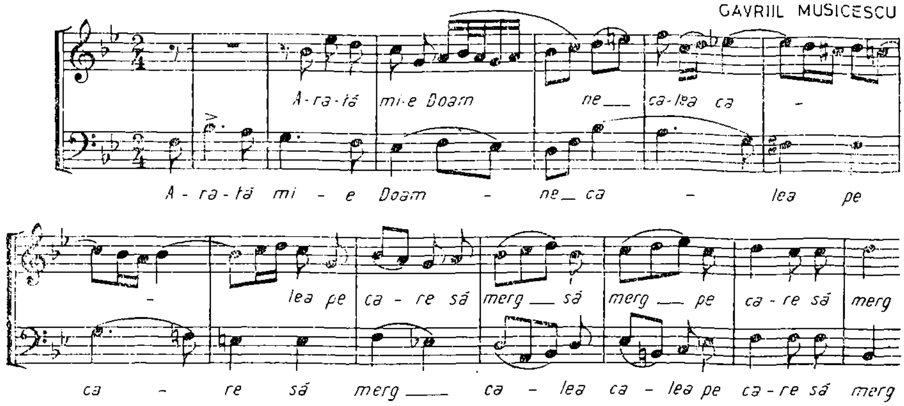
Concertul nr. 1, op. 15, are la temelie cuvintele psalmilor lui David (23, 150, 142). Scris în *si bemol* major, e alcătuit din patru mișcări : Andante, Allegro, Adagio și Allegro moderato. Remarcăm cantabilitatea, generozitatea liniilor, claritatea frazărilor, prioritatea sonorităților diatonice, dar nu lipsesc procedee contrapunctice. În secțiunea mediană

---

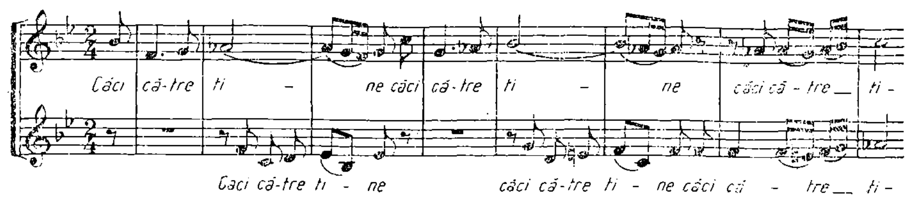
[12] Firca, Gheorghe. *Gavriil Musicescu un clasic.* In : *Studii și cercetări de istoria artei, Seria teatru, muzică, cinematografie.* București, Edit. Academiei R.S.R., Tom. 19, 1972, nr. 2, p. 146—147.

a părții a doua se utilizează procedeul canonului, neriguros menționat, în timp ce finalul, o dublă fugă, are temele acestea :

GAVRIIL MUSICESCU



Repriza aduce aceleași teme răsturnate :



De prisos să insistăm asupra adevărului că măiestria contrapunctică a lui Musicescu este remarcabilă, lăsînd să se întrevadă o discretă asimilare a școlii contrapunctice baroce. Ca expresie, muzica *Concertului nr. 1* este variată, elevată, foarte adecvată conținutului versurilor. Mai puțin se poate stabili filonul muzicii noastre de rit ; Musicescu creează, inventează teme, sonorități, fără să se lase dominat de modele identificabile.

Concertul nr. 2, op. 30 se fundamentează pe psalmii 25 și 144 și începe cu *Înnoiește-te, noule Ierusalime !* Elocvent pentru susținerea caracterului festiv, de concert, pare faptul că se compune și se execută în 1877, cu ocazia sfințirii Mitropoliei din Iași. Concertul acesta, spre deosebire de primul, e scris pentru opt voci, avînd acompaniament de pian. Concertul *în do major* are trei mișcări : Allegro, Andante sostenuto, Allegro, dar de ample dimensiuni, îndeosebi părțile extreme, cu o scriitură ce urmărește sonorități monumentale cu timbruri bogate, luminoase, eroice. Prin concertele sale corale, Musicescu înzestrează muzica românească cu lucrări de anvergură, ridicînd genul coral pe culmile măiestriei și formelor. Nu este lipsit de semnificație faptul că Musicescu, după ce termină *Concertul nr. 2,* se îndreaptă cu mai multă hotărîre înspre prelucrarea cîntecului popular.

Nivelul muzicii corale românești, prin aceste concerte își întărește considerabil prestigiul, demonstrînd că nu este un gen cu o circumferință limitată la cadrul amatorilor, ci un gen a cărui ascultare și execuție presupune o pregătire profesională. Dacă nu ar fi existat genul concertelor corale al lui Musicescu și al impresionantelor lucrări funebre ale lui Dima, am fi vorbit despre creația corală ca despre un gen în fază incipientă, dar în situația aceasta se poate vorbi răspicat despre o dezvoltare prestigioasă a tuturor formelor genului coral, de la miniatură, prelucrare, la concert, la creație personală, de infinită varietate, de recunoscută valoare estetică. Genul coral se impune, încă din perioada genezei, ca un compartiment ce oferă mostre diferite, ce satisfac cele mai exigente cerințe. În acest fel, compozitorii noștri din a doua parte a secolului al XIX-lea onorează titlul ce și l-au adjudecat de precursori și făuritori ai primei etape creatoare în muzica românească.

CÎNTECUL

Prin cîntec (lied) ne plasăm în genul muzicii de cameră care, de asemenea, înregistrează în ultima parte a veacului al XIX-lea perioada de afirmare. Începuturile cîntecului datează în muzica românească din epoca de aur a lui Flechtenmacher; generația lui Dima și Caudella operează cu sinteze, căutînd edificarea stilului național la fel cum se procedează și în alte compartimente ale creației.

Premisele și în același timp formele de confluență ale cîntecului sînt: romanța, muzica populară și stilul european. Romanța rămîne încă un gen cultivat atît de lăutari, cît și de amatori în muzica saloanelor. Sentimentalismul romanțios încă mai încălzește inimile multor tineri și oameni în vîrstă. Practica lăutărească a cîntecelor „de inimă albastră“ va contamina preocupări creatoare și mai ales va găsi în editori propagatori de frunte. Cum romanța se prezintă neunitar, sub toate aspectele, pe plan muzical se manifestă cele mai eterogene surse, la fel ca și în perioada anterioară. Domină un stil galant cu vizibile inflexiuni orientale, puternic șablonizate, permanent aceleași, secunda mărită, conturul melodic ușor melismatic. Vor fi prezente și formule cadențiale clasice, armonia excelînd în rețete de proveniență occidentală. Sesizarea unor scheme nu vădește scopul punerii sub semnul întrebării a întregii creații de romanță, deoarece au existat și lucrări care, deși nu căutau clișee noi, se remarcau prin spontaneitatea inspirației. Totodată, în genul romanței au scris un mare număr de compozitori și pseudocreatori, aceștia din urmă dînd la iveală o maculatură voluminoasă, lipsită însă de aport individual.

Influența apuseană se manifestă în cîntec sub forme variate: ca stil, școală, tematică. Compozitorii noștri și-au însușit principiile determinante ale acestui gen, forma, cercul tematic, dar îi conferă, minus unele excepții, o turnură specific românească, datorită colaborarării cu

scriitorii, apelării la poezia românească. În mod deosebit exercită o puternică influenţă asupra compozitorilor noştri Schubert şi Schumann. Primul, a impulsionat căutările originale în privinţa rezolvării muzicale. Din păcate, alături de imbolduri creatoare s-au receptat şi maniere epigonice, alimentate de convenţia imposibilităţii înaintării spre perfecţiune. De aici decurge o notă de comoditate ce a favorizat pastişa. Influenţa şcolii germane a fost aproape copleşitoare în faza formării unor personalităţi, resimţită şi în etapele ulterioare. Marii maeştri ai cîntecului, ai liedului românesc din toate timpurile — G. Dima şi M. Jora — au început prin a fi influenţaţi de elementele genului statornicite în şcoala germană (Leipzig), pentru ca în scurt timp această influenţă să devină chezăşia dobîndirii unei puternice personalităţi, absolut detaşată de elementele asimilate masiv în faza emancipării individuale. Influenţe s-au recepţionat nu numai din partea muzicii germane şi austriece, ci şi din partea compozitorilor francezi şi italieni, în sensul că şcoala vocală italiană a avut un cuvînt de spus în învăţămintele culese de către muzicienii noştri. Faţă de stilul oarecum rece, riguros echilibrat, şi raţional, venit din partea culturii germane, se observă în muzica noastră un temperament meridional, o anumită expansiune, căldură, tendinţă de descătuşare de sub tirania principiilor a cărei sursă este muzica ţărilor latine.

Influenţa muzicii populare a fost aceea care a asigurat culoarea autohtonă şi a dat impulsuri calitative cîntecului. Sugestiile folclorice, deşi provin din particularităţi exterioare, de suprafaţă, au posibilitatea să aducă o savoare inedită. Mai mult, influenţa populară s-a manifestat în cîntec in extenso, adică melodia fiind prelucrată pentru voce şi pian. Modalităţile superioare prelucrării vor fi mai timide. Folclorul acţionează direct, prin cîteva genuri mai importante : cîntec vechi, cîntec liric, baladă, doină. Structurii melodice i se vor face modificările de rigoare pentru a se sincroniza cu fundalul armonic major-minor.

Analiza cîntecului în creaţia precursorilor îngăduie identificarea romanţei, liedului şi a cîntecului popular ca subgenuri disparate. Adeseori însă, componentele acestuia se contopesc, acţionează în comun, chiar şi acolo unde predomină fără echivoc o anumită zonă. Din acest motiv, în unele cîntece determinarea apare dificilă, şi cînd este efectuată într-un anumit sens, poate suscita discuţii.

Specificul naţional este un atribut ce nu poate fi contestat cîntecului, deşi nu se resimte în toate cîntecele. În ansamblu însă, majoritatea vor fi compuse urmărindu-se imprimarea unui timbru specific. Din păcate, specificul naţional romantic nu se manifestă degajat, natural, ci apare încătuşat în multiple norme componistice care-i estompează relieful. Aşadar, cîntecul nu va fi lipsit de aromă, de parfum autohton, numai că va fi alterat, impur. Problema impurităţii elementului naţional nu face în muzica românească o notă distinctă, fiind comună tuturor şcolilor naţionale. Specificul naţional în romantism nu are farmecul ingenuităţii, prevalîndu-se de o sumedenie de atribute care-i strivesc potenţialul şi-l întunecă. Abia cu apariţia impresionismului se va reda acest specific în plenitudinea sa. Ca atare, acuzaţia adresată

creatorilor de cîntec că nu au fost conştienţi de zăcămintele folclorice, pe care le-ar fi putut ridica în forme adecvate, apare parţial îndreptăţită, conţinînd o doză de relativitate. Compozitorii au extras esenţa naţională în raport proporţional cu stăpînirea normelor romantice, şi măiestria autorilor de cîntece vădeşte un înalt profesionalism. Dima, Caudella, Mandicevschi, Stephănescu şi Mureşianu au stăpînit cu minuţiozitate parametrii care intră în constituţia liedului, beneficiind de tradiţia cîntecului vocal, pe care au început s-o valorifice. Apoi, exista în ţară o permanenţă a vieţii muzicale vocale, opera, care iarăşi oferea suficiente temeiuri pentru reflecţii în ceea ce priveşte tratarea vocală. Chiar dacă nu erau cu toţii pianişti, compozitorii precursori stăpîneau tehnica instrumentală ; Mureşianu, bunăoară, era un excelent pianist. În asemenea condiţii nu ne miră faptul că liedurile acestei perioade satisfac cele mai exigente cerinţe ; pianului i se conferă un rol însemnat în aprofundarea imaginii, prin comentarea textului, prin efecte armonice, schimbări de factură, pasaje instrumentale generalizatoare, nuanţări psihologice, sublinieri tematice. Pianului i se încredinţează virtuozitate, ce pretinde agilitate tehnică, culori timbrale, într-un cuvînt o stăpînire perfectă a resurselor sale.

Unul dintre pionierii cîntecului în muzica românească a fost Dumitru (Dimitrie) G. Florescu (1827—1875), pe care l-am întîlnit în faza anterioară, atît în calitate de compozitor, cît şi de militant pentru edificarea învăţămîntului muzical românesc. Deşi studiase la Conservatorul din Paris, muzica a rămas pe plan secundar în preocupările sale. În majoritatea creaţiei, juristul D. G. Florescu, ale cărui compoziţii, puţine la număr, se înscriu în genul cîntecului cu acompaniament de pian, valorifică versurile poeţilor români contemporani. Capodopera sa râmîne romanţa *Steluţa* (1853), pe texul poeziei lui V. Alecsandri, deosebit de răspîndită în ţară şi peste hotare în veacul trecut. Mai compune : *Aşteptare*, versuri de V. Alecsandri, *Te iubesc*, versuri de Gr. Alexandrescu, *Porumbiţa* şi *Prizonieru*, versuri de D. Bolintineanu, şi *Gondola vremii*, versuri de G. Creţeanu. Remarcăm disponibilităţile melodice ale cîntecelor sale, ce nu depăşesc o platformă artistică medie. Faptul că D. Florescu nu a abordat şi alte genuri, ca şi simplitatea cîntecelor, reprezintă un indiciu că tehnica sa era rudimentară. Că nu a profesat muzica, constituie şi acest fapt o autorecunoaştere a posibilităţilor sale, ceea ce ne determină să-l considerăm un compozitor amator[13].

Cîntecele născute prin metoda prelucrării folclorului întrunesc atributele liedului de invenţie personală. Deosebirea nu este de natură

---

[13] În „Viaţa studenţească" (1976, nr. 17), în articolul *Muzicieni şi scriitori, II*, şi în „Săptămîna"(1976, din 28 mai), în articolul *Inadvertenţe*, M. N. Rusu obiectează că nu am acordat importanţa cuvenită compoziţiilor lui D. G. Florescu în *Hronicul muzicii româneşti, vol. III*. Adevărul este că, preţuind fiecare contribuţie la patrimoniul artei noastre sonore, sîntem obligaţi să stabilim o ierarhizare a valorilor în cadrul căreia D. G. Florescu nu poate aspira la un loc mai semeţ, compunînd doar cîteva piese miniaturale.

definitorie pentru categorisirea genului, raportîndu-se la sorgintea melodică, dacă creatorul are sau nu la bază un model de urmat. Am cita pentru exemplificarea metodei citării cele opt cîntece cu acompaniament de pian, *Flori din Bucovina* de I. Vorobchievici (1869). Cîntecul urcă treptele podiumului de concert datorită creaţiei lui Dima, prin *Mîndruliţă de demult, Ciobanul, O inimă întristată, Mugur, mugurel,* unde, pe lîngă caracterul popular obţinut prin păstrarea unor formule melodice se remarcă o factură pianistică variată.

Cîntecul sau liedul propriu-zis apare în creaţia fiecărui creator, într-o asemenea manieră, încît orice încercare de clasificare este riscantă. La toate acestea putem adăoga şi faptul că alături de elemente muzicale populare se apelează uneori la ritmul dansurilor populare, fără melodia respectivă sau la texte poetice culte, influenţate de versificaţia populară.

Sfera tematică, extrem de cuprinzătoare, oferă desfăşurări psihologice, introspecţii, revărsări de elanuri, dragoste neîmpărtăşită ; nu puţine vor fi imaginile cu substrat folcloric, dragostea pentru natură. În poeziile abordate în cîntec, predominante sînt acelea care prezintă stări sufleteşti active. La fel ca şi în liedul european, categoria imaginilor ce polarizează atenţia creatorilor este aceea a zbuciumului sufletesc, a frămîntărilor intime. Veridicitate, bogăţie de nuanţe, forţă comunicativă, valoare poetică — iată cîteva din coordonatele principale ale poeziilor transpuse în muzică. Deşi ethosul general ce se desprinde este optimist, totuşi o pondere mare o deţine cîntarea dorului, nostalgiei, aleanului. O altă constatare ce se cuvine enunţată se referă la corelaţia dintre tematica dominantă a creaţiei muzicale, respectiv a cîntecului şi a creaţiei poetice din acea vreme. În fond poeziile lui Eminescu, Alecsandri, Bolintineanu au constituit fondul din care s-a edificat creaţia românească de lied. Principala calitate a poeziei rămîne expresia care a declanşat o muzică de generoase elanuri umane.

George Stephănescu vădeşte o deosebită înclinaţie pentru cîntec, fapt explicabil prin lipsa repertoriului liric autohton pe care-l resimte ca profesor de canto. Folclorul va fi prezent în mod direct în *Sărmană frunză* şi *Unde aud cucul cîntînd,* în timp ce, în alte lieduri se manifestă prin turnuri specifice de esenţă melodică, filtrate prin prisma personalităţii sale. Pentru această categorie sînt edificatoare *Somnoroase păsărele, Mîndruliţă de la munte, Lasă-ţi lumea ta uitată, La steaua, Pe lîngă plopii fără soţ, Kamadeva, Cîntec de fericire.* Un loc aparte îl deţine *Cîntecul fluieraşului,* o admirabilă miniatură camerală cu rezonanţe viguroase, avînd un caracter românesc esenţializat, de nobilă inspiraţie. O remarcă specială pentru acompaniamentul dinamic, în permanentă schimbare, impunînd o continuă varietate a facturii, neîncărcată, transparentă, subtilă, ingenioasă.

Pentru a înţelege ce înseamnă influenţele romanţei în creaţia de cîntec stau la dispoziţie piesele lui Ciprian Porumbescu : *Fata popii* şi *Lăsaţi-mă să cînt.* Pe aceasta din urmă am considera-o ca fiind cea mai

ilustrativă, melodia avînd cursivitate naturală, cantabilitate. Nu putem omite însă o anumită convenţionalitate a intonaţiilor, de esenţă eteroclită, cu formule caracteristice : trioletul, sensibila dominantei.



Există în această melodie, acompaniată rudimentar, o nuanţă destul de sentimentală care nu e străină de romanţa rusească. Liedurile pe versuri germane ca *Ich liebte dich* (Hermann Lingg) şi *Nocturne* aduc un plus de inventivitate în partida instrumentală, dar nu ies din nota comună. Fecundă se dovedeşte şi fantezia de Iacob Mureşianu, autor a numeroase cîntece : *Departe clopotul sună, Flori de nufăr, Ciobanul din Ardeal, Mi-a trimis bădiţa dor, Murguleţul. Întoarcerea în ţară* este un cîntec de proporţii neobişnuite, un adevărat poem vocal, avînd mai multe secţiuni. După o introducere avîntată, se instaurează un suport ritmic ostinato în optimi, redînd plastic sensul poetic : „Prin muchi de prăpăstii, lunecînd uşor". Ideea centrală, dragostea de ţară este subliniată printr-o cantilenă generoasă, nu prea originală, al cărei suport armonic (*mi* major), bogat în cromatisme, relevă sentimentul de plenitudine şi entuziasm. În construcţia cîntecului se realizează o gradaţie a tensiunii, fapt care-l prezintă pe Mureşianu ca fin dramaturg.

Aceleaşi cuvinte sînt valabile şi pentru creaţia de cîntece a lui Constantin Dimitrescu, dominată de sentimente de reverie, duioşie, în *Rămîi cu bine, Visuri pierdute, Cei mai frumoşi luceferi, Melancolie,* unde în mai mică măsură se identifică elemente folclorice. Dimitrescu preferă să-şi plămădească singur componentele muzicale, fără să împrumute, fără să se adape în matca populară. Pericolul a fost mai mare în acest caz, ca limbajul să nu ofere suficiente atribute estetice, ambianţa muzicală a cîntecelor sale este uneori cenuşie, lipsită de spontaneitate, de prospeţime. Într-un anumit fel, asemenea carenţe sînt comune şi altor cîntece, inclusiv la Mureşianu.

Muzica noastră relevă autori consacraţi printr-o singură piesă. Nu înseamnă că au scris doar una, ci au devenit cunoscuţi, populari, datorită unei lucrări. Teza o ilustrează Gheorghe Scheletti cu cîntecul *Ce te legeni codrule,* avînd o melodie în spiritul romanţei, incitînd la reverie şi meditare.

Lieduri compune şi C. Miculi : *Sechs Lieder, op. 17* şi *Sieben Lieder, op. 27,* într-o factură de vizibilă influenţă germană. Aceeaşi orientare deci o au şi cele două lieduri cu pian şi instrumente de coarde,

op. 3 (1881) de Eusebie Mandicevschi. În 1884, compune *18 lieduri româneşti pentru voce şi pian, op. 7*. Justificarea titulaturii „lieduri româneşti" o oferă versurile lui Vasile Alecsandri şi atmosfera localizată pe meleagurile noastre. Ceea ce iese din comun este măiestria, perfecţiunea formei, unitatea perfectă a celor două compartimente, subtilitatea acom-



Gheorghe Scheletti.

paniamentului, legătura muzicii cu textul. Mandicevschi nu se mai mulţumeşte cu sugestiile „primite" de la Schubert şi Schumann, ci fructifică căutările sonore ale lui Brahms. Paleta pianistică va fi substanţial îmbogăţită ca tehnică, procedee, nuanţe, melodicitatea va avea nu numai relief, dar şi o puternică forţă de generalizare.

Cele mai însemnate cîntece scrise de Eduard Caudella se grupează în numerele de opus 32, 33, 34, 35, 36, fiecare avînd cîte două sau trei piese, însumînd în total douăsprezece. Nu este vorba de un ciclu ci de cîntece disparate, scrise pe versurile compozitorului. Conţinutul, literar şi muzical, este afectat de stilul salonard ; Caudella îl domină, dar nu poate evita unele inflexiuni romanţioase. Compune şi unele lucrări cu tangenţe mai directe la sursa folclorică, cum ar fi doina *Ciobănaş cu*

doruri multe, unde stilul vocal păstrează turnurile acestui gen. Adeseori, în piesele dramatice, Caudella introduce pasaje cu caracter declamat, recitative ca în *Nu pot să cînt, Ai plîns și tu o dată?* În acest mod se pot intercepta tendințe incipiente îndreptate spre lărgirea resurselor expresiei vocale. Ceea ce se relevă însă mai înainte de toate este talentul melodic, de nuanță romantică, schumanniană, ilustrat mai ales în *Durerea,* un cîntec sobru, într-o impecabilă structură tripartită. Aici se pot discerne și dezvoltări motivice, deduse din formula melodică introductivă.

DUREREA



Principala observație care poate fi făcută se referă la modestul aport creator, adică lipsa originalității. Spre deosebire de alte lucrări, în lieduri Caudella nu caută soluții neconforme, nu folosește rezonanțe folclorice, iar drept rezultat luăm contact cu o muzică eteroclită, care se ascultă cu ușurință, relevă meșteșug, calități dramaturgice, dar nu se remarcă, nu spune nimic nou pentru epoca respectivă. Impersonalitatea stilului nu conferă cîntecelor valoare, lucrările sînt modeste, neoferind garanții muzicale pentru a justifica relevarea lor.

Cîntecele lui George Dima în schimb au reale calități. Afirmăm această teză fără să ignorăm aspectele mai puțin izbutite ale creației sale în acest domeniu, eclectismul ce persistă vizibil în conturul melodic al unor lieduri, în formule cadențiale, în procedee de dramatizare. Deasupra acestui strat se afirmă aportul lui Dima ce nicidecum nu poate fi neglijat. Spunînd aceasta, ne gîndim la ansamblul imaginii, la fidelitatea muzicii față de text, la climatul românesc pe care îl făurește uneori fără intonații folclorice.

Creația de cîntece a lui Dima se pretează, în mai mare măsură decît creația corală, la o împărțire în două faze. Pînă în 1886 scrie cîntece pe texte germane și românești : *Floricica și fluturelul* (E. Kliensch), *Viorica* (N. Lenau), *Eu sînt a ta suflare* (F. Bodensted), *Stelele, Cerul meu, Seguidilla* (pe versurile lui M. Eminescu), *Cîntec de toamnă, Ziua*

bună (M. Pompiliu), lucrări ce evidenţiază tendinţa spre emancipare de sub tutela romanţei, preferîndu-se alternativa reminiscenţelor muzicii germane. Dar şi între cîntecele acestea se resimt puternice elemente româneşti, ca în *Ziua bună*, iar în *Seguidilla*, Dima recurge la procedee specifice dansului spaniol. Apare limpede dorinţa găsirii drumului propriu, dar pînă la identificarea acestuia mai trebuie încă timp. Liedurile lui Dima s-au publicat în 1888 la Leipzig. De fapt, şi cîntecele lui Mureşianu, Caudella, Mandicevschi au văzut lumina tiparului. Publicarea liedurilor lui Dima face posibilă recenzarea lor în prestigiosul „Neue Zeitschrift für Musik" de către Hans von Basedow, care după ce afirmă că Dima este un talent, apreciază calităţile pieselor şi emite unele considerente critice : „Cu un cuvînt, melodiile sunt bine alcătuite, armonioase : partea vocală nu e prea pretenţioasă din punct de vedere tehnic şi produce efect. Ele vor plăcea multora, îşi vor cuceri un loc de frunte şi vor fi cîntate în concerte. Dima îşi va croi drumul său, operele sale vor trece din Germania în România şi de acolo se vor întoarce iar în Germania, admirate ca plante exotice" [14].

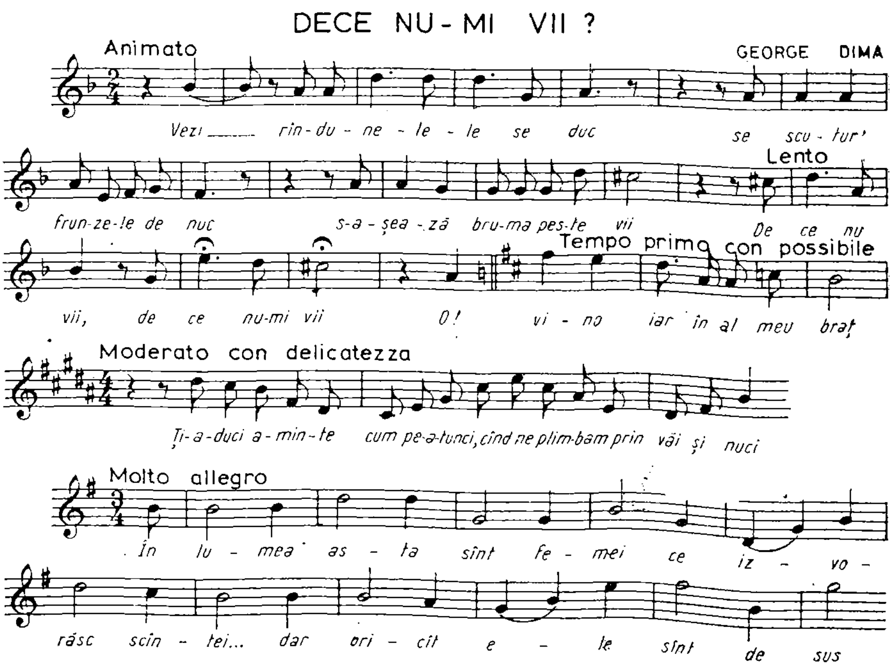
Reţinem că în 1889, pentru cronicarul german, Dima era compozitor din România, dar şi faptul că lucrările sale se vor întoarce în Germania, ca bunuri artistice de circulaţie, unde vor fi „admirate ca plante exotice". Fără îndoială că pretinsul exotism nu poate fi altceva decît caracterul naţional care, deşi în liedurile analizate nu are pregnanţă, totuşi emit o sensibilitate, oferă formule ce îşi au originea în felul de a fi şi simţi al românilor. Cuvintele cu care-şi încheie Basedow cronica au din acest punct de vedere o considerabilă valoare, deoarece atestă ceea ce mulţi nu sesizează. Este acelaşi fenomen care mai tîrziu va fi omologat în creaţia lui Enescu, atunci cînd acesta va mărturisi că francezii au detectat sonorităţi româneşti pînă şi în lucrările în care nu-şi propusese aşa ceva. Cu alte cuvinte, spiritualitatea românească se imprimă în forme muzicale mai mult sau mai puţin direct, oricum de aşa natură încît este sesizată de muzicienii străini. Probabil acest fenomen rezultă firesc. Obişnuiţi cu muzica populară, atunci cînd ascultăm o lucrare autohtonă, dorim o doză importantă de elemente caracteristice, deşi acestea pot fi într-o cantitate abia perceptibilă. Într-o asemenea piesă, auditorul nu va intercepta elementele abia perceptibile, ci va constata influenţele apusene, respectiv atributele mai mult sau mai puţin evidente ale muzicii clasice. În aceeaşi situaţie un auditor străin familiarizat cu stilul clasic nu-l va sesiza în aceeaşi măsură, fiind atras de acea infimă doză de atribute muzicale naţionale. Faptul care rămîne indiscutabil este că G. Dima a creat lieduri de o reală valoare artistică, avînd rezonanţe specifice muzicii noastre. Dacă acestea au fost receptate încă în primele lucrări, atunci în liedurile următoare, mai ferm orientate spre o sensibilitate ce ne este proprie, vor deveni realităţi certe. Într-adevăr, liedurile scrise după 1896 demonstrează prezumţia logică, eloc-

---

[14] Basedow, Hans von, în : „Neue Zeitschrift für Musik", Leipzig, nr. 13, 1889 ; cf. Voileanu-Niccară Ana, *Viaţa şi opera lui George Dima*. ESPLA, Bucureşti, 1956, pag. 156—157.

vente fiind cîntecele pe versurile lui M. Eminescu : *Și dacă ramuri bat în geam, Dorința, De ce nu-mi vii* și *Somnoroase păsărele.* Toate acestea sînt mărturii revelatoare ale stilului său definit, adevărate culmi ale creației, emanînd o atmosferă românească elevată, de nobilă poezie. Ca dramaturgie, caracteristic pentru liedurile lui Dima este procedeul înlănțuirii unor secțiuni diferite, convergente înspre redarea multiplelor nuanțe ale trăirilor, pulsînd o gamă bogată de sentimente, care, cumulate, vor oferi o dialectică a trăirilor, o dezvoltare nuanțat psihologică. Structurarea expresiei de o asemenea manieră presupune o perfectă stăpînire a mijloacelor, a compartimentelor, a arhitecturii. Melodica se înfățișează în ipostaze variate, chiar în cadrul aceleiași piese, unind într-un arc stilul recitativic cu cantabilitatea. Pentru demonstrarea măiestriei dramaturgice vom apela la exemplul cîntecului *De ce nu-mi vii,* o adevărată bijuterie a genului, care însă nu absoarbe decît unele din multiplele procedee vehiculate de compozitor în alte cîntece.

Tematica prezintă o succesiune de sentimente conexate în jurul neliniștii eroului, care-și așteaptă în zadar iubita. De la așteptare se trece la nerăbdare, durere și amintire, de la discreție la extaz și resemnare. Fiecare treaptă este subliniată de o fascicolă sonoră, de o nouă idee muzicală, de tonalitate, mișcare, chiar metru. Secțiunile trepidante ce se succed ar putea da impresia unei creații mozaicate, dar nici vorbă. Cîntecul are o riguroasă formă ternară, de o configurație mai liberă, mai precisă, o interesantă formă în oglindă. Patru idei melodice acționează în acest lied, după cum urmează : ABCD.



Planul general va avea această configurație :

Structură	A	B	C	D	C	A
Metru	2 4		4 4	3 4	4 4	2 4
Tonalitate	*re* minor	*Re* major	*Si* major	*Sol* major	*Si* major	*re* minor
Tempo	Animato şi Lento	Tempo I	Moderato con delicatezza	Molto allegro	Moderato	Tempo I

Se observă cu claritate repriza în oglindă, minus secțiunea B ; ca linie generală, elementul melodic A, în extremități, ca temă, metru, tonalitate, mișcare ; de asemenea, dialectica lento-repede-lento, avînd o linie ascendentă și descendentă treptată. Bogăția armonică a modulațiilor este evidentă, contrastul de culoare *Si* major — *re* minor produce un efect remarcabil. Nu mai puțin ingenios este acompaniamentul pianului, care de la acorduri largi, arpegiate, în șaisprezecimi, la pasaje de virtuozitate, la formule dinamizatoare, care imprimă discursului fluiditate, avînt, continuă prospețime. În corelație directă cu secțiunile se află stările sufletești exprimate, asupra cărora nu insistăm. Dacă în muzica românească ar exista numai cîntecul *De ce nu-mi vii*, tot s-ar putea vorbi, datorită măiestriei sale, despre existența liedului românesc. Putem conchide, de asemenea, că stilul lui Dima se caracterizează printr-un înalt profesionalism, printr-o formație complexă, căreia îi este necunoscut simplismul, nestăpînirea mijloacelor. Totodată, muzica compozitorului transilvănean se eșafodează prin afilierea microstructurilor, fiecare la rîndul ei avînd o configurație riguroasă, o legitate ce nu permite improvizație.

În concluzie, cîntecul românesc se afirmă cu dezinvoltură, prin lucrări variate. Principalul reprezentant, fără să-i anihileze pe ceilalți creatori — Stephănescu, Caudella, Mureșianu — va fi George Dima, autorul unor lucrări ce depășesc încercările de pionierat. Prezența specificului național va fi urmărită cu asiduitate, fiind rezolvată în mod neunitar, chiar în creația aceluiași autor. Prelucrările de folclor, pentru voce și pian, deși nu invederează o arie largă a genurilor, demonstrează, fără putință de tăgadă, că este posibilă și necesară efectuarea unor investigații capabile să afirme timbrul proaspăt românesc în muzica universală.

CREAȚIA VOCAL-INSTRUMENTALĂ

În muzica românească, creația vocal-orchestrală se profilează în jurul anului 1880. Prin fuzionarea muzicii vocale cu cea instrumentală, posibilitățile de expresie cresc considerabil, punînd la dispoziția crea-

torilor noi zone de manifestare a talentului lor. Din îngemănarea muzicii orchestrale și a textului vor rezulta lucrări de amploare mai complexe decît în domeniul corului și al cîntecului, fapt natural, deoarece specificul genului vocal-instrumental este propice creațiilor monumentale, cu desfășurări pe multiple planuri.

Genul vocal-instrumental se preta de minune necesităților de întruchipare a unor teme generoase, cu implicații neobișnuite pe linia diversificării stilistice și prezentării din unghiuri diferite a acțiunii și eroilor. Tematica predilectă a acestui compartiment își are originea în trecutul istoric. Subiecte romantice preluate din creația folclorică sau din scrierile literare despre faptele vitejești ale domnitorilor deveniți figuri legendare, sau ale poporului, au răspuns imperioasei necesități de întărire a conștiinței patriotice. Totodată, asemenea subiecte s-au integrat armonios în curentul romantismului istoric, caracteristic creației noastre literare din acea epocă, și implicit creației muzicale. Rațiunea sa constă în glorificarea trecutului de luptă, în scopul formării și consolidării elanului patriotic. Tematica istorică va fi dominantă în creația vocal-instrumentală, cuprinzînd o sferă deloc neglijabilă a creației corale și de operă. Tendința redării trecutului istoric prin cadrul său a permis compozitorilor căutarea coloritului specific muzicii de epocă, în acest fel romantismul istoric, cunoscut și în creația muzicală a altor școli naționale, a marcat înflorirea genurilor muzicale legate de text.

Partiturile vocal-instrumentale își definesc profilul într-un spectru larg de modalități, de la imnuri ocazionale pentru soli, cor și acompaniament instrumental și pînă la desfășurări monumentale de tipul oratoriului. Între extreme se integrează cantata și balada. Trebuie să precizăm că aceste denumiri, cu excepția baladei, nu se foloseau pe atunci, dar studiind trăsăturile specifice am ajuns la concluzia că termenul uzual de atunci „balada“ se justifică numai în anumite cazuri, și, bineînțeles, am recurs la o determinare a genurilor mai exactă, mai strictă.

Balada este acel gen vocal-instrumental în care se evocă un eveniment petrecut mai demult, turnura narativă și istorică fiind pretutindeni prezentă. Proporțiile baladei sînt variabile, ca numerele muzicale : arie, ansamblu, cor, secțiuni instrumentale (simfonice). Obligatoriu pentru baladă este înfățișarea evenimentelor în lanț, ca o acțiune dramatică, iar în cazul în care această acțiune lipsește sau este abia schițată și nedezvoltată, latentă, ideea unică a compoziției, fie și cu nuanțe policrome, ne îndreptățește s-o calificăm drept cantată. Pe de altă parte, cînd cadrele baladei iau proporții, cînd pentru caracterizarea unui personaj se recurge la mai multe numere de aceeași factură (arii, bunăoară), cînd există un conflict de caractere și nu numai de situație și ceea ce este mai important, acționează mai multe idei muzicale conducătoare (leitmotive), atunci avem în față atributele structurale ale oratoriului. Vom înțelege mai bine aceste considerații teoretice atunci cînd vom analiza ceva mai pe larg lucrările reprezentative ; deocamdată se poate afirma fără rezerve că pentru a se detașa aceste subgenuri se presupune că există un număr divers de lucrări, nu numai unicate. Într-adevăr, pre-

cursorii au compus mai multe partituri vocal-instrumentale. Cu caracter ocazional, menționăm : *Imnul păcii* de George Stephănescu, *Imnul* scris pentru aniversarea a cincizeci de ani ai Școlii reale ortodoxe din Cernăuți, și *La malurile Prutului* de C. Porumbescu. Cantate ; Eusebie Mandicevschi, *Die Gewalt der Harmonie* și *Im Bucheband ;* George Stephănescu, *Dalila ;* Iacob Mureșianu, *Erculean ;* Titus Cerne, *Esther*. Trăsături specifice genului de cantată se identifică în *Hora* lui G. Dima. Balada este ilustrată de George Dima : *Mama lui Ștefan cel Mare ;* Ciprian Porumbescu : *Altarul Mînăstirii Putna* și Iacob Mureșianu : *Brumărelul*. În sfîrșit, oratoriul se anunță în muzica românească prin *Mînăstirea Argeșului* de Iacob Mureșianu. Mai menționăm *„Visul Dochiei,* poemă dramatică pentru cor și piano (violoncel și orchestră)", 1898, de C. Dimitrescu. Dintr-o înșirare obiectivă nu pot absenta nici *Pohod na Sibir* de Eduard Caudella, *Carmen Saeculare* de Francesco Spetrino (1889) și *Cisla* de C. Porumbescu.

Trebuie amintite, pentru că au fost zămislite în aceeași perioadă, și lucrările vocal-simfonice de tinerețe ale lui George Enescu, unele neterminate : cantatele *La Captive* (Captiva), *Le feu du Ciel* (după Victor Hugo), poemul vocal *Der wilde Jäger*, pentru bariton solo, cor și orchestră simfonică, cantata *Die nächtliche Heerschen*, text de Joseph Christian Zedlitz, pentru bariton, cor și orchestră. Cea mai importantă din seria aceasta rămîne cantata *L'Aurore* (Aurora), avînd la bază o poezie de Leconte de Lisle (1898), slăvind instaurarea luminii, a sentimentului de plenitudine și împlinire sufletească. Muzica este dominată de stilul maeștrilor vienezi (Brahms în special), impunînd prin ținuta nobilă a expresiei, echilibrul compartimentelor coral și orchestral, claritatea formei și planului arhitectural : ABA, *do* major — *do diez* minor — *do* major. Ca lucrare de școală, cantata *Aurora* întrunește rigorile năzuinței de acumulare a meșteșugului compozitoricesc.

Tot de școală sînt și lucrările menționate ale lui George Stephănescu, mai precis, cantata *Dalila,* pentru că o altă lucrare vocal-instrumentală, *Cantata* pe text de Ascanio Olănescu are atributele unei lucrări de maturitate, în timp ce *Cantata* pentru cor și pian pe versurile lui Candiano Popescu este mai degrabă un imn cu caracter ocazional, lipsit de pregnanță. În schimb *Dalila,* pentru trei soliști și orchestră, deși de școală, se remarcă prin amploarea portretelor muzicale, în centru plasîndu-se figura Dalilei. Dezvoltate sînt și partidele lui Nachor și Samson. Stephănescu, în această lucrare, nu folosește corul, preferînd ansamblurile : duet, terțet. Într-un anumit fel, *Dalila* ar putea fi considerată ca o scenă lirică într-un act, avînd numeroase contingențe cu opera, însăși prezența personajelor nominalizate, cunoscuta intrigă inspirată de legenda biblică îi atribuie însușiri ce o apropie de operă. Scrisă în 1868, deci cu un an înaintea *Simfoniei în la major,* cantata *Dalila,* pe text în limba franceză (autorul nu e indicat în manuscris), are un stil destul de personal, deși compozitorul nu urmărește originalitatea limbajului. Ca o curiozitate, Stephănescu abordează tema Dalilei cu aproape un deceniu înaintea lui Saint-Saëns (1877).

Vom insista mai mult asupra analizei creației compozitorilor Mureșianu, Dima și Porumbescu, de numele cărora se leagă pe drept cuvînt afirmarea genului vocal-instrumental. Orașele Transilvaniei, Banatului și Bucovinei dispuneau, în cadrul reuniunilor, de formații capabile să execute o lucrare destinată corului, soliștilor și orchestrei. Dima și Mureșianu se adresează formației orchestrale. Crearea baladei *Altarul Mănăstirii Putna* (1877), pentru cor, soli și pian, răspundea cerinței membrilor societății „Arboroasa“ și, într-un sens mai larg, necesității românilor de a-și cinsti trecutul glorios în lucrări muzicale. Într-un asemenea climat, versurile lui Vasile Alecsandri *Altarul Monastirei Putna* ofereau posibilitatea evocării actului zidirii Mănăstirii Putna de către domnitorul Ștefan cel Mare, într-o narațiune ce nu se dispersează de fapte legendare, vitejești.

Desfășurarea muzicală urmărește cu fidelitate cursul versurilor poetice, delimitarea în secțiuni fiind posibilă, deși numeroasele intervenții soliste și corale de scurtă durată, ca și insuficienta pregnanță a numerelor afectează cursivitatea. Carența acestei partituri decurge din adevărul că atunci cînd într-o lucrare nu prea întinsă se enunță prea multe idei muzicale, se pulverizează întrucîtva discursul, văduvindu-i relieful.

Melodica din *Altarul Mănăstirii Putna* pledează pentru talentul fecund al compozitorului, identificîndu-și izvoarele în cîntecul popular și patriotic. Cît de pregnantă este influența folclorică o demonstrează această temă cu colorit de bucium, de esență pastorală-vitejească evocatoare a oamenilor de demult, care se edifică după principiul variațional.

ALTARUL MĂNĂSTIRII PUTNA

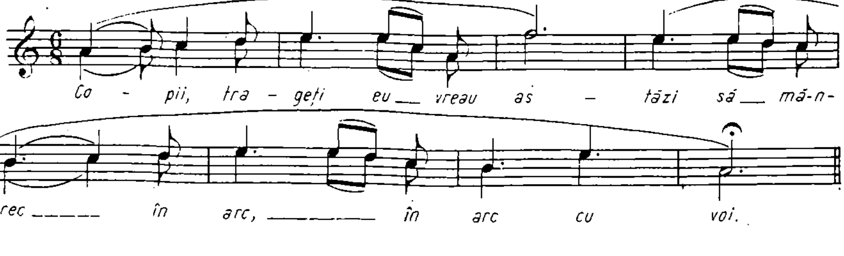
CIPRIAN PORUMBESCU



Pentru cîntecul patriotic vom recurge la următoarea temă ale cărei rezonanțe nu sînt străine de melodia *Deșteaptă-te române.*

Meno mosso

CIPRIAN PORUMBESCU



Iar *Căpitani, ostași cu zale* are la bază o variantă a *Marsiliezei,* care în veacul trecut se bucura de circulație în cercurile militante românești.





Inventivitatea lui C. Porumbescu poate fi ușor reperată în această linie melodică, ce ne amintește de stilul altor cîntece ale sale, cu vagi ecouri de romanță, în măsura de 6/8.



Expresia muzicii este suficient de variată și nuanțată. Caracterele epic, dramatic sînt dominate de cel liric care, în primele pagini, mai ales în introducerea pianului, își trădează obîrșia în muzica lui Chopin (poloneze, mazurci), ca în fine să domine stilul propriu al lui Porumbescu, ilustrat de eroica intonare de slavă : „Să trăiască Domnul Ștefan !" Suflul epic, cronicăresc, se infiltrează în solo-ul de bas de la început, în modul *re.* Tensiunea interioară crește necontenit, avînd în episodul „Trei ostași cu arce-n mînă" un moment de reală forță. Momentele vocale sînt bine susținute de partida instrumentală, variată, colorată și mobilă. În plus, pianului i se rezervă momente de sine stătătoare. Însăși introducerea are o dezvoltare, ca să nu mai vorbim de intervențiile dezvoltătoare ce intervin pe parcurs.

Personaje individuale nu capătă oglindire în muzică în mod indirect, chipul domnitorului Ștefan se conturează în narațiunea corului.

Muzica are forţă de portretizare, deşi Porumbescu se mulţumeşte cu lapidare elemente sugestive, fără să insiste asupra acestora, deoarece preocuparea îi este canalizată înspre obţinerea ambianţei legendare, în liniile sale mari. Decurge de aici că tipul dramaturgiei narative are contingenţe cu muzica ilustrativă, cu descriptivismul căruia nu-i sînt proprii introspecţiile, analiza psihologică de caracter. *Altarul Mănăstirii Putna* nu prezintă o desfăşurare muzicală bazată pe motive fixe, mereu se perindă teme noi, nemaiauzite, desprinse din acelaşi aluat, a cărei compoziţie cu greu se poate determina pînă la ultimul element. Turnura mozaicată a discursului nu poate fi identificată cu lipsa calităţilor, muzica lui Porumbescu are o tentă directă la public, se reţine şi emoţionează. În plus, lipsa de măiestrie îşi dezvăluie aici în mai mică doză carenţele, putîndu-se susţine că, spre deosebire de alte lucrări ale sale, se remarcă procedee sonore eficiente, în special armonice şi de construcţie (pe suprafeţe mici).

Mai presus de toate meritul principal al lui C. Porumbescu constă în aceea că în 1877, într-o lucrare de relativă amploare, trasează ambianţa românească, şi pentru aceasta nu se mulţumeşte numai cu apelarea la poezia lui Alecsandri, inspirată dintr-un fapt real, Mănăstirea Putna, ci şi la inflexiuni româneşti, mai pregnante fiind acea imitare de bucium şi motivele patriotice. Spre deosebire de alţi compozitori, Porumbescu reuşeşte să obţină o autenticitate intonaţională chiar dacă nu e consecvent, o realitate sonoră impresurată de unele accente folclorice autentice, orientate înspre mediul rustic. Pe această linie socotim că numai Mureşianu îl depăşeşte pe Porumbescu în genul vocal-instrumental.

Cisla lui C. Porumbescu, scrisă pentru soli, cor, pian, într-un caracter comico-satiric, nu se remarcă ca bunăoară *Altarul Mănăstirii Putna,* deoarece nu are un suflu de prospeţime muzicală. Paginile cu duh, cu toate că nu lipsesc, nu izbutesc să-i ridice interesul artistic iar elementele folclorice sînt mai estompate, văduvite de spontaneitate şi relief.

Pohod na Sibir de Eduard Caudella, pe textul lui V. Alecsandri, constituie o lucrare cu totul aparte prin atmosfera sumbră, dramatică, pe care o înfăţişează. Calvarul ocnei, cu primejdiile sale inerente, cu cîmpiile infinite, ce trebuie parcurse sub ameninţarea gerului, a Crivăţului, a vulturilor care roiesc în aer şi a lupilor aflaţi la pîndă, conferă tabloului forţă tragică. Mai presus de acestea e lipsa de libertate care înlănţuie oamenii. Caudella redă în partidele vocale acompaniate de pian (orchestră) o expresie apăsată, încărcată de disonanţe, ce dramatizează discursul. Umanismul profund al compozitorului triumfă în substanţa muzicală ce încă mai favorizează asociaţii la stiluri romantice cunoscute. Oricum, *Pohod na Sibir* rămîne un protest împotriva silniciei şi nedreptăţii, de o puternică forţă emoţională.

G. DIMA ŞI BALADA VOCAL-INSTRUMENTALĂ

G. Dima abordează genul vocal-instrumental în două lucrări : compune pe versurile lui Vasile Alecsandri *Hora* (1883) pentru cor şi pian, ulterior orchestră, iar pe versurile lui D. Bolintineanu, în 1884, balada *Mama lui Ştefan cel Mare.*

Hora este calificată de către mulţi cercetători ca o lucrare corală, dar prin dimensiuni, expresie şi factură, ea este o lucrare vocal-orchestrală. Ideea dominantă vehiculată aici este bucuria de viaţă, stihia dansului, exuberanţa dragostei. În vîrtejul dansului toate greutăţile vieţii pălesc, „nu ne mai pasă de nimic... nici de voinic nici de dracul, nici de vraja ciocoiască, nici de turc nici de cazacul, ţara să trăiască". Un sentiment de revoltă mocnită se exprimă atunci cînd eroul afirmă că s-a săturat de ciocoi şi zapcii, refugiul fiind în iureşul dansului, al horei.

Lucrarea iese din cadrele obişnuite, avînd o desfăşurare înaripată pe o suprafaţă extinsă, discursul prezintă fluiditate datorită înlănţuirii celor trei idei muzicale, care par a se reînnoi în varietatea facturii. Melodica generoasă, instrumentală, are rolul să susţină vigoarea şi clocotul dinamic al dansului. Măiestria contrapunctică asigură diferenţele de relief ale piesei, sesizabile mai ales în vocile partidei corale. Factorul unificator care cimentează discursul nu sînt temele, deşi au şi acestea un rol important, ci ritmul de horă în 6/8, a cărui vigoare şi vervă imprimă funcţia coloristică naţională.

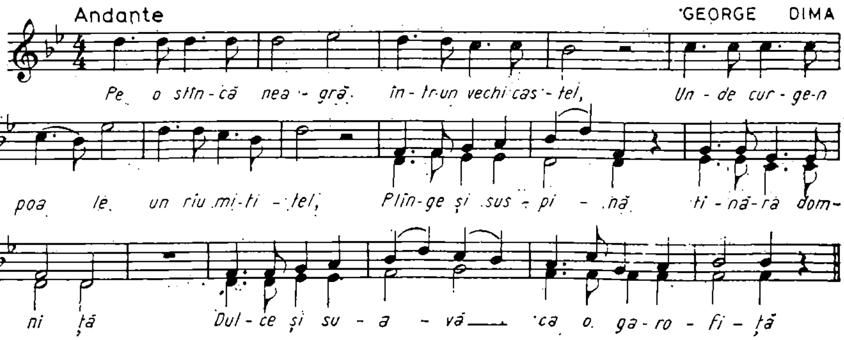
Hora are dimensiuni neobişnuite, schema tripartită care se află la temelie nu-i poate atenua diformitatea şi monotonia, vizibilă în lipsa contrastului de mişcare, iar contrastul tematic pare în acest cadru insignifiant. De aici provine monocromia ce atenuează valoarea *Horei.* Principala calitate a acestei piese rămîne accesibilitatea, ridicarea jocului popular la coordonatele genului simfonic şi pregnanţa naţională. Orientarea lui Dima înspre horă se înscrie într-un context general favorabil acestui gen, introdus în operă şi miniatura simfonică.

Punctul culminant al creaţiei vocal-instrumentale a lui G. Dima este *Mama lui Ştefan cel Mare*, datorită caracterului pronunţat dramatic al muzicii şi tensiunii interioare. Această lucrare suscită şi astăzi interes artistic. Dima, veritabil dramaturg, a îmbinat cu pricepere posibilităţile expresiei vocale cu forţa de plasticitate a aparatului orchestral.

Evocarea trecutului istoric glorios stă la baza compunerii partiturii lui Dima inspirată din versurile lui D. Bolintineanu : lupta moldovenilor conduşi de Ştefan împotriva turcilor şi rolul mamei domnitorului în a-l determina să nu accepte postura de învins, să aibă tăria morală să depăşească situaţia de moment, conform principiului : o luptă poate fi pierdută, dar războiul poate fi cîştigat. Aşa se întîmplă şi în balada eroică, transpusă pe portative, unde muzica urmăreşte cu consecvenţă fabula dramatică, adîncind şi ilustrînd diferitele momente. Pentru dobîndirea unui plus de autenticitate, G. Dima apelează la cunoscuta melodie a lui Flechtenmacher, compusă pe aceleaşi versuri, a cărei expresi-

vitate concură la sporirea tensiunii și veridicității. Melodia aceasta s-a bucurat de interes din partea compozitorilor, întîlnindu-se la A. Pann, Gh. Ucenescu, H. Ehrlich, I. A. Wachmann, Miculi, apoi la I. Mureșianu și, după Dima, la George Enescu [15].

În balada *Mama lui Ștefan cel Mare,* pentru soliști, cor și pian (ulterior orchestră), această melodie este înzestrată cu funcții tematice primare. Pe profilul ei va fi clădită întreaga dramaturgie muzicală, caracterul temei modelîndu-se în funcție de conținut, narativ, eroic, liric și dramatic. Tema apare la început în partida corului, descriind castelul și expunînd figura tinerei domnițe care așteaptă neliniștită vești de la Ștefan, plecat la luptă împotriva cotropitorilor turci. Revine din nou într-o turnură pregnantă, cînd răsună bătăile orologiului, ca apoi să susțină linia vocală a lui Ștefan : „Soarta noastră fuse crudă de-astă dată". Se va reauzi în monologul mamei lui Ștefan și în finalul baladei, avînd un caracter majestuos, solemn, victorios. Tema sub forma sa inițială se prezintă astfel :

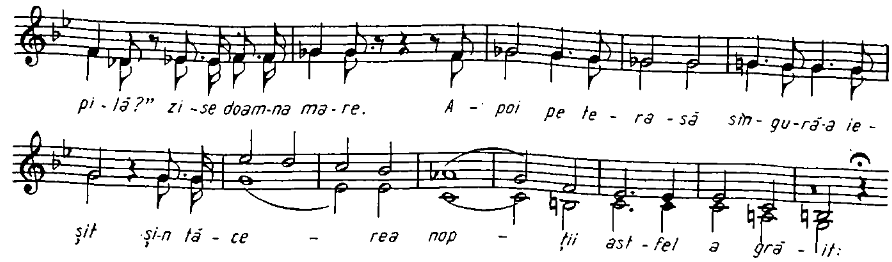


Dima recurge la procedee cromatice pentru a o dramatiza, în chiar descrierea așteptării lui Ștefan de către domniță, pentru a sugera neliniștea sa sufletească (Andante). Tema aceasta poate fi considerată ca o temă cu variațiuni — nouă la număr — mai mult sau mai puțin apropiate originalului, infiltrate în discursul muzical pe tot parcursul lucrării. G. Dima denotă în aceste variațiuni inventivitate melodică și armonică.

Atmosfera întunecată a nopții, rău prevestitoare, se redă prin derivații tematice și prin înlănțuiri de acorduri descendente.



[15] Cosma, O. L. *Istoricul unui cîntec patriotic,* op. cit.



Tristeţea mamei îşi găseşte întruchipare în acest pasaj, unde se conturează o structură cvasieterofonică — mai multe linii melodice derivate din aceeaşi sursă tematică, desfăşurate concomitent.



Dramatică va fi expresia şi în imboldul mamei (Allegro, *fa* minor), unde variantele temei devin formule motivice de sine stătătoare. Reîntoarcerea lui Ştefan la luptă se redă prin variante incisive ale temei cu variaţiuni. Concomitent, în partida orchestrală răsună un motiv ritmic scurt, într-o desfăşurare agitată. În baladă mai acţionează o temă, e drept, cu o rază de acţiune incomparabil mai restrînsă : tema introductivă, meditativă, încordată, urmată de un semnal, o chemare la luptă şi o formulă ritmică ce prevesteşte atmosfera încleştată.



Tema introductivă se reia în introducerea instrumentală contrapunctică și revine înaintea monologului mamei. Chemarea la luptă ca și formula ritmică vor trece pe prim plan după monolog, ilustrînd reîntoarcerea lui Ștefan la luptă, pregătirea pentru confruntarea decisivă. Momentele principale ale lucrării sînt : preludiul instrumental, ce creează atmosfera dramatică ; expunerea corului, menită să descrie silueta castelului învăluit în umbrele nopții, unde tînăra domniță așteaptă neliniștită vești de pe cîmpul de luptă, arioso-ul lui Ștefan : „Eu sunt bună maică“, precedat de bătăile orologiului, povestind că a fost înfrînt ; monologul mamei, care nu acceptă situația de învins pentru fiul ei, îndemnîndu-l să reînceapă cu forțe noi ostilitățile ; chemarea la luptă, descrierea acesteia și finalul victorios.

Dima creează adevărate portrete muzicale din cîteva fraze. Caracterizarea lui Ștefan este laconică, un arioso, în care se impune fraza : „Eu sunt bună maică“.



Imaginea va fi dramatizată prin acorduri minore și septimă micșorată. De fapt fraza din exemplul dat nu este altceva decît o introducere la secțiunea centrală a arioso-ului la fel de succintă, brodată pe tema cu variațiuni. Așadar, o structură bipartită. Fraza „Eu sunt bună maică“ revine, în monologul mamei : „Eu sunt a sa mamă“. Procedeul

dramaturgic constă în reluarea aceleiaşi imagini, în partidele a două personaje, justificîndu-se prin identitatea tematică.

Monologul mamei se remarcă sub toate aspectele, fiind momentul dramatic central al baladei. Această raportare a monologului pe ansamblul baladei pare logică, derivă din faptul că mama este personajul titular, central. Desprindem în structura sa atribute care conferă monologului funcţiile unui autentic număr de operă, datorită desfăşurării progresive muzicale, într-o tensiune ascendentă, puternic dramatizat, culminînd în cuvintele : „Mergi la bătălie, pentru ţară mori / Şi-ţi va fi mormîntul încununat cu flori". În acest moment, orchestra iese din anonimat, apare ca un factor amplificator al expresiei, generalizînd ideea baladei : lupta pentru libertatea patriei. Forma monologului nu are elemente de repriză, fiind alcătuit din fraze în lanţ, aparent libere, ce se înscrie în ţesătura variaţiunilor. Debutează printr-un recitativ dramatic şi continuă cu fraza melodică : „Eu sunt a sa mamă", imitaţie exactă din arioso-ul lui Ştefan. Ca în partida lui Ştefan, dezvoltarea se face prin intermediul variaţiunilor ; mai întîi se aude o variantă mai îndepărtată, cu puternice accente apăsătoare (sostenuto) în *sol* major, faţă de tonalitatea *si bemol* major a monologului şi a întregii balade, ca pe urmă, în Allegro, tema „Pe o stîncă neagră" să compară exactă în primele fraze, avînd o codă modificată, dramatizată. Fundalul orchestral imprimă o turnură activă, de optimi, creînd cadrul agitat. În codă se remarcă sobrietatea liniei vocale, constituită pe notele principale ale lui *mi bemol* major şi *si bemol* major (plus sunete melodice ajutătoare). Orchestra dramatizează notele acute ale solistei, prin incisive acorduri de septimă, nonă, de mare efect. În asemenea momente Dima se distinge prin eficienţă, subtilitate şi măiestrie.

Discernem elemente apropiate în conceperea formelor destinate soliştilor : în ambele cazuri, după introducere (care are o temă comună), se dramatizează situaţia ambiantă, prin apelarea la corolarul tematic al baladei. În plus, în monologul mamei se realizează o admirabilă cadenţă, cu vădite intenţii generalizatoare. Diferenţele între monolog şi arioso sînt de aşa natură încît, în pofida tangenţelor muzicale, generează portrete distincte, al lui Ştefan mai laconic, şi al mamei, mai dezvoltat şi dramatizat.

Se pot reliefa în partidele vocale structuri variate : recitativ dramatic, motive eroice (chemarea la luptă), cor epic, monolog dramatic, cîntec de luptă eroic cu inflexiuni de romanţă. Forţa dramatică, unică în felul ei în literatura noastră muzicală din secolul trecut, puterea de expresie, simţul proporţiei, echilibrul şi laconismul sînt alte cîteva trăsături ale acestei lucrări.

Dima operează cu două categorii tematice : statice şi dinamice. Statice vor fi temele din introducere, iar dinamice, adică transformabile, tema „Mama lui Ştefan cel Mare". Tema dinamică va acţiona pe întreg cuprinsul lucrării, temele statice în anumite momente. În final răsună semnalul de luptă şi formula ritmică, clocotul bătăliei. Cu toate că revin, nu putem vorbi de repriză, deoarece rolul activ îl joacă cîntecul lui

Flechtenmacher care se dispersează pretutindeni, făcînd anevoiasă, am spune chiar imposibilă. o delimitare arhitecturală prea riguroasă. Totuși, repriza poate fi reperată, deoarece în final tema sună majestuos, într-o formă pură ce nu oferă modificările din variațiunile plasate în secțiunea mediană, amintind în acest fel tema inițială, expunerea ei. Așadar, arhitectural, balada este o temă cu variațiuni, o formă liberă avînd la polii extremi elemente ce favorizează principiul reprizei.

S-a văzut că în creația vocală și de lied Dima preferă structuri compacte, alcătuite din secțiuni fragmentare, alipindu-le. Compozitorul se folosește de sfere tematic diferite pentru a prefigura o imagine cu multiple nuanțe. Se poate crede că recurge la această metodă pentru că nu ar fi capabil să stoarcă seva din același embrion tematic. Este greu de admis că acesta ar fi motivul real pentru care Dima creează teme multiple în majoritatea pieselor sale corale și de cameră. În orice caz prin balada *Mama lui Ștefan cel Mare* dă o replică categorică acestei eventuale concepții, în sensul că-și demonstrează capacitatea dezvoltării tematice, pornind de la o anumită melodie. Dima apare astfel compozitorul care, pentru întîia oară în creația românească, transfigurează o temă în funcție de expresia dramatică. Transfigurarea în cazul acesta este similară travaliului simfonic și se face pe o temă cu rezonanțe românești, avînd interferențe de proveniență populară în oscilările major-minor. Cîntecul este o temă folclorică, fructul fanteziei lui Flechtenmacher intrat în circuitul folcloric. Asupra acestei probleme s-ar putea discuta, deoarece n-ar fi exclus ca și Flechtenmacher să-l fi preluat din zona melosului popular. Admițînd această ipoteză, caracterul ei ne îndreaptă spre folclorul orășenesc, eventual lăutăresc. Mai presus de proveniența zonală a melodiei este faptul că ea exprimă mediul românesc, iar Dima a sesizat putința dezvăluirii variaționale, transpunerea unei întîmplări cu cadru legendar, deschizînd noi perspective muzicii profesioniste. Ce păcat că Dima, acest viguros talent dramatic, nu a mai scris în genul vocal-simfonic, și că nu s-a manifestat în domeniul operei. Prin *Mama lui Ștefan cel Mare*, G. Dima a adus o contribuție importantă la propășirea muzicii autohtone, o lucrare viabilă ce nu și-a pierdut valoarea, perenitatea fiind asigurată de acel climat istoric romantic și național care preamărește trecutul, fortificînd elanurile prezente.

IACOB MUREȘIANU, CREATORUL ORATORIULUI ÎN MUZICA NOASTRĂ

Pasul următor în dezvoltarea muzicii vocal-instrumentale îl realizează Iacob Mureșianu, creatorul baladei de largă amploare, corespunzător proporțiilor oratoriului. Biografia acestui compozitor este lipsită de spectaculozitate, întreaga viață închinînd-o muncii, popularizării muzicii, creării de opusuri pentru îmbogățirea patrimoniului românesc [16].

---

[16] Breazul, G. *Iacob Mureșianu*. În: „Muzica", București, 1964, nr. 4; Merișescu, Gheorghe. *Iacob Mureșianu*. București, Edit. muzicală, 1966.

S-a născut la Brașov, la 29 iunie 1857. A studiat muzica cu Novotny în orașul natal, iar apoi la Conservatorul din Leipzig, unde i-a avut profesori pe S. Jadassohn, C. Reinecke. Activează ca profesor de muzică la Năsăud, Brașov și Blaj, dirijor al Reuniunii de cîntări și muzică din Brașov, al corului Bisericii Sf. Nicolae din Scheii Brașovului, și al Aso-



Iacob Mureșianu.

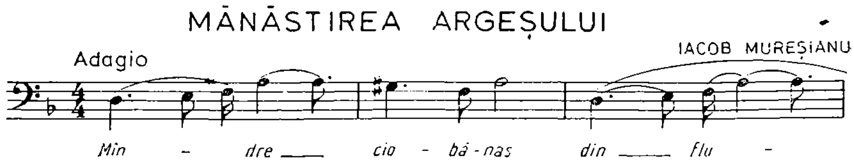
ciației meseriașilor din Blaj. A concertat adeseori ca pianist. Principalele merite le are însă în domeniul compoziției, abordînd genul cameral, coral, vocal-simfonic și simfonic. Stilul său, deși poartă amprenta romantismului mendelssohnian, reușește să-și mențină savoarea datorită inspirației adeseori îndatorată școlii populare. De asemenea, a fondat și condus revista „Musa română", un puternic mijloc de propagandă națională. Fire liniștită, Mureșianu era foarte prietenos, întotdeauna dispus să ajute și să intervină, pentru a propovădui muzica și arta românească. A murit la Blaj, la 25 mai 1917.

Mureșianu și-a intitulat toate cele șapte lucrări vocal-simfonice (unele scrise după 1898) balade. Determinarea lor comportă discuții, deoarece unele, într-adevăr, au profil de baladă, fiind laconice, pe cînd altele nu pot fi integrate acestui gen, avînd atributele cantatei sau ora-

toriului. Bunăoară, *Mănăstirea Argeșului* (în trei părți) are atributele oratoriului în sensul curent al cuvîntului, evidențiind puncte de interferență cu opera. Ce poate fi mai grăitor în acest sens decît faptul că aici există un conflict, personaje, numere muzicale, ansambluri, secțiuni orchestrale. Nu trebuie omis că plasticitatea teatrală a conceperii imaginilor a determinat montarea scenică a lucrării la Blaj, în 1911.

Mănăstirea Argeșului, pe manuscris „Monastirea Argeșului, baladă românească", este concepută încă în perioada studiilor de la Leipzig și terminată în 1884, adică în același an cu balada lui Dima. Prima audiție a avut loc la Blaj în 1895, iar în 1906, la București, cu concursul corului Carmen, și din nou la Blaj, în 1911. Succesul interpretării a întrecut toate așteptările. Numeroasele articole din presa vremii subliniau în mod unanim valoarea compoziției, acordîndu-i-se rolul de „eveniment" al zilei. „Haina muzicală — se scrie într-o cronică[17] — în care D-l Mureșianu a îmbrăcat admirabila poezie epico-lirică nu este o haină de stofă ușoară... este o țesătură tare și fină, care pe lîngă frumusețe mai denotă și trăinicie... Muzica este puternică și, deși se prezintă în costumul clasicismului, după toate cerințele artei, ea totuși se impune ascultătorului român în mod irezistibil... Succesul obținut de corul «Carmen» și de compozitorul Iacob Mureșianu prin concertul de duminecă ne lasă să întrevedem timpuri mai bune și mai frumoase și pentru muzica românească..."

Mureșianu și Dima compun „baladele" în același an, într-un moment de cristalizare și afirmare a muzicii românești. Amîndoi transilvăneni, ei caută temeiul inspirației în realitatea istorică dinafara creuzetului carpatic, pentru a se înfrăți și pe cale spirituală, muzicală, afirmînd și în acest fel aspirațiile de unire. Creația literară a lui Alecsandri și Eminescu vor găsi un ecou puternic în inimile compozitorilor transilvăneni, la fel ca și cea a lui Bolintineanu, C. Bolliac, de la care pornește valorificarea *Meșterului Manole*. Între Dima și Mureșianu se conturează multe analogii, dar și puncte divergente, ce țin de natura individuală creatoare a fiecăruia. Spre deosebire de Dima, Mureșianu adîncește problema specificului național căutîndu-l într-o zonă mai puțin contaminată. În *Mănăstirea Argeșului*, pe lîngă baladă, Mureșianu apelează la cîntec de jale și doină, grăitor în acest sens fiind acest fragment din melopeea lui Negru Vodă, ilustrînd caracterul doinit :



[17] Merișescu, Gheorghe. *Iacob Mureșianu*, op. cit., pag. 103 ; citat din „Viața Națională", 1906, mai.



Inflexiuni doinite se întîlnesc și în partida ciobanului, în solo-ul de flaut ce precede intervenția sa.



În tratarea vocală a păstorului (dar nu numai aici), se produce o conjugare a stilului recitativic de invenție personală (cu vădite reminiscențe folclorice și culte, apusene) și figurile ornamentale, melismatice, specifice doinei, cu pendulări caracteristice de trepte.

Evident, Mureșianu premerge realizările compozitorilor noștri în descoperirea folclorului sătesc. Dacă în 1884 el valorifică potențialul melodic al doinei, înseamnă că anterior lui Musicescu a văzut în melosul țărănesc sursa deplinei originalități a muzicii profesioniste, în perioada cînd încă nu se definise posibilitatea tratării modale a melosului orășenesc. Musicescu aplică această armonizare prelucrărilor corale, în timp ce Mureșianu le introduce în domeniul vocal-simfonic, în „baladă“, oratoriu. Deși este greu de precizat cu certitudine în ce măsură Mureșianu citează, prelucrează sau compune în spiritul doinei, totuși înclinăm să susținem că valorifică formule specifice doinei, nepreluînd linia melodică intactă. Ar fi fost prea anevoioasă căutarea modelului melodiei de doină care să corespundă întru totul cadrului dramatic al oratoriului, versurilor respective. Ca atare, Mureșianu a compus pornind de la modelul ei, sursa folclorică oferindu-i posibilitatea dezvoltării creatoare. Este însă interesant că prin intermediul doinei Mureșianu caracterizează nu numai pe păstor, dar și pe domnitor! Se va vedea mai departe că lui Caudella i se părea nefirească redarea muzicală prin intonații populare a domnitorului Ștefăniță, în timp ce Mureșianu nu delimitează stilistic reprezentanții păturilor de jos și pe ai celor de sus. În oratoriu mai acționează și alte genuri; cîntecul de joc se aude în uvertură, evidențiind intervalul de secundă mărită și cvartă mărită, ca sensibila dominantei. Iată acest motiv :



Balada propriu-zisă pe versurile „Pe Argeș în jos..." se narează pe o melodie cantabilă, epică, de invenție personală, trădînd stilul orășenesc.



Este de fapt tema centrală a baladei, care va reveni aidoma unui leitmotiv, premodelul său răsună încă în primele desfășurări ale uverturii. Le identificăm, într-o formă transformată în final, unde devin temă de fugă.

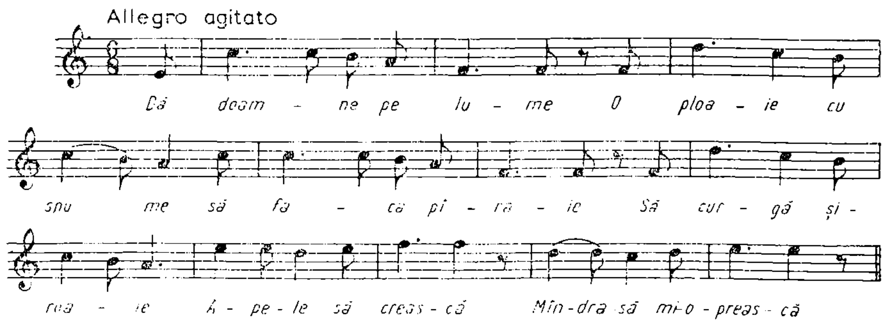


Organicitatea tematică nu este realizată pe deplin, pe alocuri se resimt cînd formule străbătute de aroma folclorului, cînd pagini influențate de Schumann și Wagner (prima perioadă).

Mănăstirea Argeșului se detașează de multe lucrări vocal-instrumentale prin monumentalitatea suflului dramatic, prin bogăția trăirilor și ideilor, prin contrastele ce survin în fiecare moment, epice și dramatice, lirice și tragice, prin îmbinarea armonioasă a imaginilor reale cu cele fantastice (visul). Muzica nu face abstracție de pagini descriptive, cum ar fi ploaia, prin lovituri ritmice sacadate ale timpanului, dialogînd și completînd în pianissimo fraza corului a cappella. În acest moment,

tema baladei capătă o nouă fizionomie, proiectîndu-se ca un motiv scurt („Domnul se-ndură"). Dramatismul surpării zidurilor, al năruirii muncii, favorizează folosirea unor motive descendente la cor, sub forma unor imitații, a unor pasaje ostinate.

Mănăstirea Argeșului oferă cadrul dezvăluirii personajelor angrenate în acțiune : Negru Vodă (bas), Manole (tenor), Ana (sopran), ciobanul (bariton) și naratorul (tenor). Fiecare va avea numere ample în care-și etalează trăsăturile sufletești. Eroii principali — Ana și mai ales Manole — sînt portretizați prin intermediul a mai multor numere, configurîndu-se puternicul talent melodic al compozitorului. Am releva melodia duioasă ce apare în partida lui Manole după trezirea din vis sau rugăciunea acestuia, sumbră, plină de tristețe implorînd ca norii să se descarce, astfel ca Ana să fie întoarsă din drumul ei.



Între ansamblurile oratoriului un loc aparte îl deține duetul Ana-Manole, ce exprimă, într-o covîrșitoare durere, drama sacrificiului. Cromatismele, salturile, progresia melodică au darul să insufle creșterea încordării în raport direct cu ridicarea zidului în jurul soției meșterului Manole. Atitudinea Anei trece de la veselie la nedumerire și durere tragică, dar a lui Manole rămîne constantă, fermă în a-și respecta jurămîntul, călcînd peste sentimentul dragostei. Ridicarea monumentului de artă este obținută printr-un suprem sacrificiu.

În partida vocală, largă întrebuințare are recitativul, destul de variat, de la declamație aproape vorbită la recitarea melodizată. Corul personifică grupurile ce participă la nararea și acțiunea baladei : suita lui Negru Vodă, zidari, oameni de jos. În portretizarea meșterilor, compozitorul valorifică elemente ale cîntecului de muncă și patriotic :



Mureșianu mînuiește cu pricepere compartimentul coral, asigurîndu-i fluență, expresie bogată și individualitate. Dînd o variată tratare contrapunctică corurilor, Mureșianu, alături de Dima, contribuie la preluarea tehnicii componistice. În partitură, numerele soliște și corale se înlănțuie și se îmbină unitar, trecerile sînt pregătite, cursive. Remarcabilă este osmoza dobîndită între voce și orchestră, aceasta din urmă ridicîndu-se la funcția dinamizatoare a principiului wagnerian, intervenind prin generalizări, sublinieri orchestrale, care au darul să ridice tonusul emoțional al discursului. Numerele orchestrale de sine stătătoare sînt două : introducerile la actele I și II. Uneori se vorbește de uvertură, avîndu-se în vedere începutul baladei-oratoriu, dar propriu ar fi termenul „preludiu", deoarece nu există o cadență, un punct terminus al introducerii orchestrale. Două teme acționează în preludiu : tema ce simbolizează evocarea, meditația asupra trecutului, în mișcare lentă, a doua temă marcantă este tema de joc, care capătă o relativă dezvoltare. Orchestrația este suplă, sonoritățile fiind judicios dozate. Preludiul la actul secund se axează pe frînturi tematice din partidele Anei și a lui Manole.

Ca arhitectură, muzica *Mănăstirii Argeșului* se cimentează prin arcurile motivice care brăzdează partitura, motivul principal fiind acela al baladei „Pe Argeș în jos...". Transfigurările temelor conducătoare sînt substanțiale, ceea ce ne lasă să întrevedem principiul simfonic, ca factor dinamizator al dezvăluirii ideilor. Dramaturgic, Mureșianu realizează o gradație treptată, momentele plasate în extremități avînd un profil epic, o mișcare lentă, pe cînd în cele centrale sînt plasate desfășurările dramatice, legate de procesul zidirii și jertfei.

Desfășurarea acțiunii este judicioasă ; prima parte conține datele legendei, cadrul ei încheindu-se cu visul lui Manole și jurămîntul sacrificării primei soții ce se va ivi în zori. A doua parte aduce drama Manole-Ana, jertfa constituind punctul terminus. Dacă drama Anei ar putea fi socotită nucleu pentru secțiunea a doua, partea a treia ar putea fi considerată drama lui Manole și a meșterilor ce încearcă să se salveze, zburînd de pe acoperișul impunătoarei clădiri.

Dramaturgic, cu cît distanța narațiunii e mai îndepărtată, evenimentele sînt redate în liniile mari, și cu cît e mai apropiată, trăirile se amplifică, simțămintele capătă turnuri mai conturate și mai nuanțate. O anumită disproporție se întrevede între primele două părți și cea de a treia, în sensul că ultima nu mai are proporții întinse și nici aceeași forță dramatică, apărînd drept epilog al faptelor petrecute, însumînd sensul filosofic al mitului istorico-folcloric.

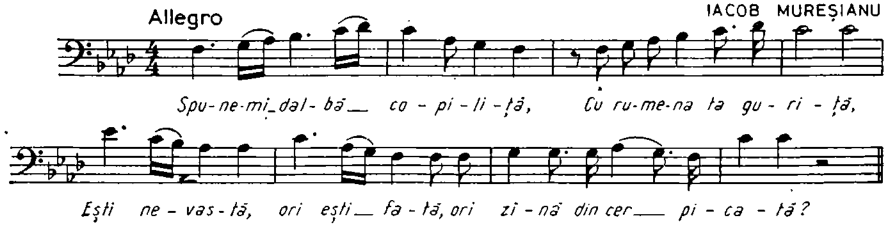
Iacob Mureșianu creează în *Mănăstirea Argeșului* o lucrare muzicală valoroasă, am îndrăzni să spunem una dintre cele mai impunătoare realizări muzicale românești din secolul trecut, dînd o fidelă variantă sonoră pentru balada populară ce a preocupat în multe rînduri pe compozitori ca I. A. Wachmann, Castaldi, Enescu, Gh. Dumitrescu. În acest fel, *Mănăstirea Argeșului* de I. Mureșianu rămîne după aproape un secol o lucrare ce-și menține vigoarea artistică, o lucrarea monu-

mentală în genul vocal-instrumental, prima „baladă“ de proporții, primul oratoriu.

Mănăstirea Argeșului constituie de fapt debutul lui I. Mureșianu în acest gen ; pînă în 1898 compune încă o lucrare importantă : *Brumărelul* (1897), pe versurile lui V. Alecsandri. Genul acestei lucrări întrunește atributele cantatei, o singură idee domină, dragostea, iar structura ei este sobră. După o scurtă introducere instrumentală, corul expune cadrul viitorului dialog între Brumărel (bariton) și Garofița (soprană) ; apoi urmează secțiunea centrală, dialogul acestor simboluri, și din nou corul, încheind lucrarea. Dacă în *Mănăstirea Argeșului* compozitorul indica o orientare promițătoare față de melosul popular, țărănesc, în *Brumărelul* parcă abdică de la punctul cîștigat, fabula determinîndu-l să conceapă o muzică nelocalizată, într-un stil cvasi-original.

Cantata are o formă tripartită : cor — duet — cor, ansamblul vocal impune o pagină interesantă, dar cu reminiscențe mendelssohniene și schumanniene. Nici relativa dinamizare a sa în repriză, prin stretto, nu-l poate reabilita. În secțiunea mediană, duetul-dialog purtat de soliști, cu recitative și fraze melodice, are un plus de originalitate, Mureșianu se adresează, într-o filieră îndepărtată, la folclor. Elocventă va fi această frază din partida *Brumărelului*, cu inflexiuni specifice muzicii românești :

BRUMĂRELUL



Brumărelul nu e o lucrare de cotitură în creația lui Mureșianu și nici de primă mărime, dar are calitățile unei muzici ce creează ambianța poetică, fantastică a fabulei, aducînd o expresie generoasă, ce se cîntă și reține ușor, fără a se face concesii facilității. Dacă ținem cont că a fost compusă pentru formații de amatori, atunci vom prețui mai mult acest opus vocal-instrumental, care nu coboară, ci ridică gustul artistic al ascultătorilor.

Brumărelul, cum arătam, nu aduce o contribuție la lărgirea orizontului stilistic al compozitorului. Cursul creației vocal-instrumentale a lui Mureșianu înaintează, înscriind pagini ce poartă amprenta creatorului de talent, dar rutinat. Deoarece nivelul atins în *Mănăstirea Argeșului* nu va fi depășit în partiturile ulterioare și nici egalat, prima lucrare în domeniul vocal-instrumental rămîne o culme solitară. În creația multor compozitori vom constata această situație, cînd debutul într-un gen este, din păcate, piscul mai important. Indiferent de cursul pe

care-l realizează, I. Mureșianu apare cel mai important autor de muzică vocal-instrumentală din secolul trecut. Menționăm că acest compartiment nu va fi singurul important în propria-i creație, I. Mureșianu a dat la iveală și piese valoroase pentru pian și orchestră.

Privind retrospectiv creația vocală, se poate susține ideea dezvoltării înfloritoare a genurilor corale, a cîntecului și a muzicii vocal-instrumentale, partiturile acestei ramuri de creație s-au executat, au devenit bunuri artistice de circulație. Muzica vocală a recepționat imboldurile literaturii române, extinzîndu-le și asupra altor genuri ca, bunăoară, opera. Pe măsură ce scriitorii descoperă valențele creației folclorice o și introduc în creația profesionistă. Fenomenul pare similar și în muzică. Vasile Alecsandri a cultivat poezia populară fără o selecție riguroasă a provenienței și calității sale. Același fenomen se depistează în creația lui Flechtenmacher, despre care bardul de la Mircești a scris celebra frază: „Eu am existat pentru neamul românesc din ziua în care Al. Flechtenmacher a pus pe muzică versurile mele". I. L. Caragiale descoperă și se identifică cu vorbirea orășenească, fenomen ce se întîlnește și în muzică sub așa-numitul folclor orășenesc. G. Coșbuc aduce în poezie rezonanțele dialectului satului transilvănean, ale cărui cîntece și jocuri nu vor întîrzia să se fructifice pe plan muzical de I. Mureșianu și G. Dima. Și I. Creangă descoperă limba mediului rural, limba țărănească, prilej de impulsionare pentru Gavriil Musicescu, care aplică muzicii culte inflexiunile originale ale melosului țărănesc. Sinteza eminesciană a limbii literare, pornind de la izvoare multiple, străvechi și contemporane, va găsi corespondent în muzica lui George Enescu.

Paralela ar putea fi extinsă. Am enunțat-o doar, pentru a sublinia în aceste rînduri conclusive forța exercitată de limba literară și muzicală asupra creației profesioniste, sugestiile binefăcătoare de la literați pe care muzicienii le-au receptat și aplicat original, într-un cuvînt, efortul comun al oamenilor de literatură și artă pentru statornicirea și lărgirea conceptului de școală națională românească, la edificarea și progresul căreia creația vocală a avut un rol decisiv.

2. CREAȚIA INSTRUMENTALĂ

Ritmul dezvoltării muzicii instrumentale a avut o intensitate mai lentă decît muzica vocală. Creației instrumentale îi trebuiau asigurate condiții obiective ; or, acestea întîrziau să se cristalizeze, viața concertantă, simfonică și de cameră, se desfășura anevoios, în cîteva centre, și aici cu intermitențe. Creația vocală, bunăoară cea corală, avea în formațiile de amatori un cîmp mai larg de desfășurare, în timp ce animatorii vieții simfonice manifestau reținere pentru creația autohtonă ; în loc s-o sprijine, s-o stimuleze prin programări, au ales calea inversă. Indiferența nu a fost de natură să ofere condițiile propice entuziasmului solicitat de creație, să-i indice finalizarea. În pofida unei asemenea situații neprielnice, compozitorii au căutat să bareze nepăsarea scriind partituri menite să suscite interes, realizînd dezideratul afirmării creației instrumentale românești.

Deși în domeniul instrumental acționau cu o mai mare forță factorii stilistici și tiparele clasice, compozitorii au căutat să subjuge legile definitorii unui climat propriu, substanței originale a folclorului. Realizările sînt inconsecvente și inegale. Tocmai de aceea se manifestă cu mai multă claritate cele două componente, latura universală, prezentă prin ceea ce s-a preluat și s-a încercat a se asimila, și latura națională, provenind din inflexiunile folclorice permutate în lucrări instrumentale. Despre o proporție între ele se poate vorbi cu greu, am înclina să credem că pînă în 1898, cu toate încercările meritorii făcute, prevalează creațiile cu caracter de asimilare a clișeelor consacrate.

S-au abordat în special genurile muzicii de cameră și simfonice, dar nu s-au înscris lucrări de căpătîi, pretutindeni formele complexe au rămas în afara ethosului național. Pînă la apariția lui Enescu, sonata

și simfonia nu primiseră încă botezul folclorului, considerîndu-se inoperantă osmoza universal-național în aceste genuri. Aparența reconciliabilă dintre folclor și schema tradițională a intimidat pe unii compozitori care s-au dovedit mai activi în vremea anilor de studiu, abordînd simfonia. În anii maturității, absorbiți de alte preocupări, nu au mai avut forța reangajării simfoniei ; probabil își dădeau seama că o asemenea întreprindere nu mai poate fi indiferentă față de melodia populară.

Concepția incompatibilității îngemănării specificului național cu dialectica metamorfozării allegroului de sonată, născută în această epocă, va dăinui încă multă vreme, contaminîndu-i și inhibîndu-i pe compozitori. Tributul plătit acestei concepții conformiste, nejustificate teoretic, a fost prea mare în muzica românească, și vor trece mulți ani pînă cînd se va da o replică viguroasă acestei optici, demonstrîndu-i-se inconsistența. În genurile monumentale, ca sonata și simfonia, cvartetul și concertul, nu se înregistrează lucrări de anvergură națională, dar aceasta nu înseamnă că nu au fost abordate ; chiar și fără elemente folclorice se poate vorbi despre izbînzi în domeniul cvartetului. Pe de altă parte, într-o serie de genuri de mai mică amploare s-au experimentat potențialele melosului folcloric, desigur, acel folclor cunoscut în mediul urban, obținîndu-se rezultate meritorii, inclusiv în genuri ce presupun travaliul tematic, adică allegroul de sonată, ca uvertura. Într-o formulare conclusivă putem spune că formele mari au fost străine de încercările adaptării la muzica românească, de proveniență folclorică, în timp ce formele miniaturale sînt reprezentate prin compoziții grefate organic pe substanța muzicală plămădită în decursul veacurilor pe meleagurile noastre.

MINIATURILE INSTRUMENTALE DE CAMERĂ

Pot fi delimitate în funcție de instrumentul pentru care au fost compuse : pian, vioară și alte instrumente. Delimitarea apare necesară, deoarece pianului i-au fost încredințate partituri ce nu se profilează sub o singură specie, astfel încît distingem piese ce recurg la tipare universale, piese izvorîte din permutarea genurilor folclorice și piese în forme mai evoluate.

Înaintea abordării propriu-zise a temei trebuie să subliniem emanciparea gustului muzical manifestat destul de intens în casele particulare prin cultivarea muzicii pentru pian. Satisfacerii acestei forme a vieții muzicale, denumită anterior „muzica de salon", i se consacră editurile muzicale înființate, care tipăresc în serie lucrări miniaturale pentru pian, avînd sau nu caracter național. Evident, se afirmă o duzină de pseudo-compozitori care confecționează piese de circulație, conformiste, elaborate după rețete preluate de pretutindeni, lipsite de vlagă, de originalitate. Este uimitor numărul cu adevărat impresionant de titluri tipărite, dar impresia rămîne de suprafață, raportată la cantitate,

deoarece calitatea nu satisfăcea nici cele mai blînde exigențe. În paginile tipărite se pot descoperi unele lucrări deosebite, fără să poată schimba tabloul și caracterul specific al maculaturii pseudo-artistice făurită la comandă. Cum și unele reviste muzicale, ca „Lyra română“, „Musa română“, încercau să răspundă gustului „muzical de casă“ prin publicarea pieselor de pian, multe în caracter de romanță ori muzică dansantă de epocă, înseamnă că nu s-au sustras de la această plagă cenușie ce a bîntuit viața muzicală. Desigur, scopul era animat de bune intenții, dar antrenați de gustul contaminant al muzicii comerciale, au făcut concesii. Or, concesiile în artă se soldează cu rebuturi. Continuînd raționamentul, ajungem la concluzia că nici o cultură muzicală tînără nu s-a putut înfiripa și impune prin rebuturi ; calea muzicii autentice nu avea nimic comun cu asemenea producții de serie, născute fără viață.

Mai mulți muzicieni au activat în domeniul muzicii destinată pianului, dar cel mai însemnat a fost Iacob Mureșianu, un excelent pianist, elevul lui Carl Reinecke. Era firesc ca să-și concretizeze cunoștințele de tehnică pianistică în compoziții ; totodată, prin natura sa interiorizată, Mureșianu vădea predispoziții caracteristice compozitorilor romantici, identificîndu-se prin trăirile sale cu formele pianistice cultivate de aceștia. Compune piese ca : scherzo, capriciu, impromptu, noveletta, etude, nocturna, vals, berceuse, fantezia, afirmîndu-și stilul printr-o fidelă menținere a principiilor și procedeelor îndrăgite la Schumann, Schubert, Mendelssohn-Bartholdy : contraste brusce, pregnanță melodică, ritmuri variate, culoare armonică, schimbări de registre, virtuozitate tehnică. Atributele acestor miniaturi, între care relevăm în mod deosebit *Capriccio în fa diez minor, Improvisation, Capriccio în fa minor, Allegro feroce, Mica fantezie de salon,* este redarea sugestivă a simțămintelor într-o infinită gamă de spectre sonore și măiestrie, demonstrînd putință de asimilare. Mai puțin interesante apar acele piese ce pornesc de la valorificarea unor dansuri de epocă, deoarece modelul inițial nu oferea suficiente componente ce puteau fi valorificate, și ca atare, rezultatul va fi compromis. Ne gîndim în acest sens la piese de tipul polcă : *Mărgăritarele.*

Multe din miniaturile pentru pian sînt scrise după principiile muzicii programatice. Uvertura *Un vis,* novelettele *Pe gînduri, O clipă,* valsul *O noapte pe Tîmpa* ilustrează programatismul lui Mureșianu, acea tendință de redare în muzică a unor trăiri. Programatismul nu va fi de natură ilustrativă, ci psihologică, interiorizat, concentrat asupra unei dispoziții sufletești. Excepție de la această trăsătură definitorie pentru tendințele identificării expresiei muzicale în sfera poetică intimă a creatorului este valsul *Superiorii internatului de băieți din Blaj,* în care ponderea principală aparține descriptivismului, temele vizează personaje reale. Valsul are forță satirică, ridiculizînd fețele simandicoase ale autorității școlare blăjene. Modelul *Carnavalului* de Schumann a fost cu siguranță avut în vedere, personajele principale întruchipate în idei melodice parcurg un proces de transfigurare, apărînd în felurite ipostaze. Legat ca ambianță e și *Marșul Vancean,* adică marșul elevilor blăjeni.

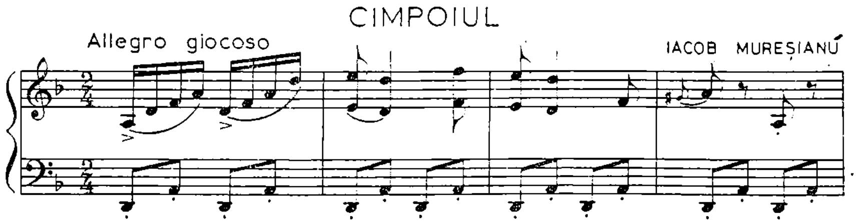
Carol Miculi, în *Vingt Pièces op. 24*, dedicate lui Eduard Hanslick, afirmă înclinații spre pianistica lui Chopin, impregnînd expresia cu pasaje cromatice, de agilitate tehnică.

În asemenea piese s-a urmărit îmbogățirea literaturii pianistice autohtone, reușitele însă au fost parțiale, pînă cînd același Mureșianu nu se hotărăște să facă pasul decisiv : apelarea la folclor. Miniaturile destinate pianului întruneau rigorile genului, demonstrau că muzica românească se află într-un ritm apropiat celui existent în țări cu îndelungată tradiție. Rămînea totuși nefinalizat deziderattul deplinei originalități, pentru că, oricît de inspirat ar fi fost un compozitor român, o dată ce căuta originalitatea numai în procedeele consfințite, neexplorînd domenii sonore inedite, neaducînd sfere necunoscute, rămînea într-o postură conservatoare. Originalitatea expresiei se realizează pe deplin numai în măsura în care compozitorul este un maestru în stil, în mijloacele cu care operează. I. Mureșianu de prin 1880 înțelege acest adevăr, precum și necesitatea găsirii unor forme adecvate muzicii autohtone. În consecință purcede la ceea ce se face și în alte genuri muzicale, conjugă formele muzicale miniaturale pentru pian cu genurile folclorice. În acest fel realizează o sinteză între național și universal, făurind primele lucrări de cameră miniaturale elevate, întrunind criteriul rafinamentului stilistic și al pregnanței populare. Astfel, I. Mureșianu ridică pe o treaptă superioară intențiile unor muzicieni ca I. Wachmann, C. Miculi, care cu decenii în urmă încercaseră să dea melodiilor naționale un contur mai profesionalizat, rămînînd în sfera prelucrărilor. Prin urmare, nu-i atribuim lui Mureșianu ideea valorificării muzicii populare în creația pianistică. O serie de muzicieni în acea vreme editau piese „naționale", în colecții sau partituri răzlețe, popularizînd comorile folclorului ; în alte cazuri, urmărind realizarea unor piese de succes în caracter lăutăresc. Îi atribuim lui Mureșianu ceea ce și-a dobîndit prin talent și măiestrie, deoarece din șirul lung al acestor muzicieni se detașează prin originalitatea prelucrării materialului folcloric, prin sincronizarea sa la formele consacrate în literatura pianistică romantică. De la simple prelucrări, cu o factură de obicei nepianistică, într-o înveșmîntare armonică rudimentară, I. Mureșianu ajunge să creeze piese de concert pe motive populare. Nu mai poate fi vorba de o scriitură nepotrivită, de melodii cu acompaniament, ci de lucrări de virtuozitate, în care nu se remarcă aroma folclorică. Elementele acestui strat sînt îmbibate în substanța generală a expresiei, astfel împînzite încît nu mai dau impresia unei transcripții, ci a unei creații personale, avînd legături nemijlocite cu muzica maternă. Tipologia, forma este împrumutată din muzica germană, dar expresia, substanța va fi preluată din folclorul nostru. Ideile programatice predominante în aceste compoziții nu au definire precisă, autorul se mulțumește prin a atribui piesei denumirea jocului care l-a inspirat : *Ardeleana, Bistrițeana, Romana, Olteanca, Sîrba.* Sînt însă și titluri cu o semnificație mai precisă : *Din țara Oltului, Răsunetul, Musa română.* Aici nu se prezintă o desfășurare axată pe un conflict, pe o acțiune, sînt mai degrabă imagini răzlețe, reunite printr-un cerc larg de imagini comune sau înrudite. Se distinge în aceste piese atmosfera

lirică, cînd expansivă, cînd duioasă, expresia narativă cu ușoare accente patetice, suflul bucolic al jocurilor declanșate.

Între aceste piese și cele 7 *melodii armonizate pentru pian* (1884 — Leipzig) ale lui Gavriil Musicescu — dintre care *Moșulică, Văleanca* și *Vine știuca de la baltă* — este o mare deosebire. Musicescu transcrisese, prelucrase pentru pian melodii populare, iar mai tîrziu le-a aranjat pentru cor. Mureșianu merge mai departe, deși nu menține caracterul modal ca și colegul său ieșean, el demonstrează o gîndire pianistică, o scriitură de virtuozitate, în care prelucrarea motivică se remarcă înainte de toate.

Cea mai strălucită miniatură compusă de I. Mureșianu rămîne capriciul *Cimpoiul* (1888), în *re* minor, avînd un program generalizat, abstract, dedus dintr-un termen folcloric. Spunem „abstract", deoarece compozitorul caută redarea coloritului sau a sonorităților acestui instrument. Contrastul reprezintă factorul dramaturgic al acestei lucrări, de o savoare, impetuozitate și noblețe ce cuceresc. El se realizează sub aspect tematic, de mișcare (Allegro giocoso — Andante), tonal, major-minor, de factură — pasaje arpegiate, game cromatice, teme cantabile. Întreaga substanță muzicală derivă din motive populare, nu întîlnim teme întregi citate, ci numai motive incisive, laconice. Primul are un caracter de cîntec lung, iar următorul dezlănțuie un contur jucăuș :





Al treilea evidențiază un pronunțat caracter de joc popular și, spre deosebire de celelalte, este desfășurat într-un spațiu mai larg :



I. Mureşianu adoptă nu numai crîmpeie tematice, ci şi ideea dezvoltării prin variaţiuni, prin prezentări în diverse modalităţi a motivelor principale, în speţă a primelor două. Secţiunile se înlănţuie într-o ordine mai greu de desluşit, într-o desfăşurare liberă, finalul „prin stretto" aducînd motivele iniţiale, mai mult sau mai puţin modificate. În acest fel, se poate vorbi despre o repriză dinamizată. Varietatea procedeelor pianistice, utilizarea contrastelor de registre, a pasajelor melodice, ritmice, a acordurilor, conferă *Cimpoiului* o necontenită vigoare şi prospeţime. La acestea se adaugă inspiraţia nobilă, absenţa momentelor eteroclite, robusteţea dobîndită prin apelarea la folclor. Într-un cuvînt, capriciul *Cimpoiul* este o creaţie ce întruneşte atributele genului respectiv, a unei lucrări de mare însemnătate pentru muzica noastră.

Miniaturile pianistice compuse în această perioadă nu pot fi prezentate în totalitatea lor. Concesiile făcute muzicii de epocă sînt prea mari pentru a îndreptăţi reţinerea lor într-un asemenea studiu. De obicei, creaţia apare inegală. Ciprian Porumbescu creează pentru pian hore, cadriluri, potpuriuri, dintre care se pot remarca *Peneş Curcanul, O seară la stînă, Bătrîneasca, O dimineaţă pe Tîmpa, Hora detrunchiaţilor, Hora Braşovului* [1].

Creaţia pianistică a surprins în titluri programatice momente ale Războiului pentru Independenţă, în piese miniaturale în genul horei, marşului, polcii, cadrilului etc.

Viorel Cosma a determinat tematic programatismul unor asemenea miniaturi destinate pianului [2]. Lupta de la Griviţa o surprind : C. Porumbescu — *Peneş Curcanul ;* T. Georgescu : *Hora de la Griviţa,* N. Şuţu : *Griviţa — Marş,* F. Lorenzo : *Asaltul Griviţei.* Bătălia de la Plevna : L. Wiest — *Asaltul Plevnei ;* Gh. Scheletti — *Marş funebru la moartea eroilor români la Plevna ;* A. Kneisel — *Souvenir de Plevna ;* G. Marinescu — *Hora de la Plevna ;* Oscar Schmidt —*Plevna ;* C. M. Cordoneanu — *Capitularea Plevnei.* Epopeea Rahovei a fost evocată de C. M. Cordoneanu — *Rahova* şi I. Capelleanu — *La Rahova.* Armata română a inspirat piese ca : T. Georgescu — *Hora ostaşilor români ;* Gr. Ventura — *Hora vînătorului ;* Gr. Tănăsescu — *Hora armatei române.* Gheorghe A. Dinicu a compus : *Hora tunului, Sîrba războiului* şi *Danţul Balcanilor.* Cu titluri şi mai generalizate sînt : L. Wiest — *Marş de victorie ;* I. Vasilescu — *Românii au triumfat.* Aceste titluri, de inegală valoare artistică, demonstrează, fie şi cantitativ, puternica rezonanţă a evenimentelor militare şi politice în creaţia muzicală camerală.

Literatura pianistică este bogată [3]. Dovadă piese ca : Al. Flechtenmacher : *Românul, Hora Banul Mărăcine ;* Ed. Wachmann : Scherzo

---

[1] Creaţia pianistică a lui C. Porumbescu a fost cercetată, cu pasiunea omului de ştiinţă, de Enea Borza.

[2] Cosma, V. *Independenţa de stat (1877) reflectată în muzica instrumentală,* op. cit., p. 4—5.

[3] Ştefănescu-Barnea, Georgeta. *Piese româneşti pentru pian din sec. XIX.* Album, vol. I—II. Bucureşti, Conservatorul „C. Porumbescu", 1975.

Bună dimineaţa la Moş Ajun, Fugă ; Dimitrie Florescu : *Prizonierul, Hora lui Cuza Vodă, Porumbiţa*[4] ; Mihai Burada : *Dans ţărănesc, Romanţa fără cuvinte ;* Ed. Caudella :*Les impressions,* vals ; C. Dimitrescu : *Primăvara,* menuet, *Marş, Scherzo ;* Grigore Ventura : *Hora Sinaia, Hora Mariuca ;* G. Stephănescu : horile *Primăvara, Vara, Toamna, Dorul, Nori şi soare, Iasomia, Salcia, Pe sub brazi,* unele fiind ulterior orchestrate.

Pentru pian se compun teme cu variaţiuni. Astfel, E. Mandicevschi : *30 variaţiuni pe o temă de Händel, op. 5* (1883), *Zece variaţiuni pe o temă de Händel, op. 6, în sol minor* (1884). Mihail Burada de asemenea are *Variaţiuni op. 13.* Variaţiunile lui Mandicevschi se înscriu pe linia muzicii austriece, a lui Brahms, de asemenea autor al unor *Variaţiuni pe o temă de Händel, op. 24* (1861). Fantezia lui Mandicevschi se dovedeşte bogată, variaţiunile se înlănţuie în funcţie de realizarea contrastelor de caracter şi a obţinerii gradaţiei interioare progresive. Ambele teme cu variaţiuni de Mandicevschi sînt extrem de interesante sub aspectul tehnicii pianistice, includerea lor în repertoriul curent se impune cu rigoare, deoarece prin asemenea lucrări creaţia noastră de cameră se racordează la acea tendinţă romantică de reînviere a spiritului muzicii clasice, în veşminte muzicale specifice secolului XIX. Într-un anumit fel, asemenea compoziţii prevestesc naşterea iminentă a curentului neoclasic.

Miniaturi s-au compus şi pentru vioară, răzbind peste ani acele piese care au avut tăria perenă a folclorului. Dintre acestea, în prim plan se situează *Dansul ţărănesc* de C. Dimitrescu şi *Balada* lui C. Porumbescu. În ambele apelarea la folclor este evidentă ; deşi cunoaşte forme diferite, se utilizează formule caracteristice desprinse din trunchiul muzicii de circulaţie în straturile populaţiei. Mai menţionăm şi fanteziile naţionale pentru flaut scrise de L. Santis.

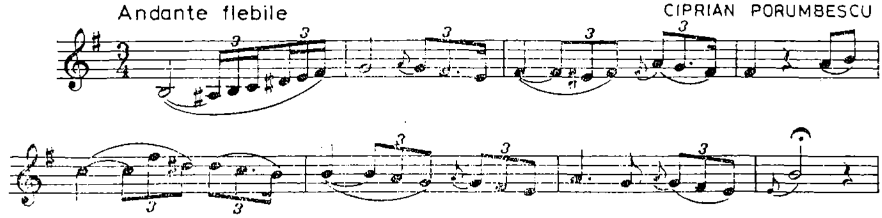
Balada pentru vioară şi pian de C. Porumbescu (1880) se întrupează din genul doinei, baladei şi romanţei. Predomină expresia melancolică lirico-epică meditativă. Simplitatea acestei piese, în care elementul melodic al viorii deţine întîietatea, iar pianul are un rol subordonat, o

---

[4] Romanţa *Steluţa* a lui D. G. Florescu s-a bucurat de mare interes din partea unor muzicieni care au valorificat-o în transcripţii sau variaţiuni. Astfel, *Fantezia op. 193* de Fritz Spindler, cu subtitlul *Moldauisches Lied ; Fantezie* de A. de Kontski, una din ediţii este revăzută de Eduart Caudella, fiind editată şi la New York sub titlul *Melody for Piano ; Air valaque pour piano* de Franz Lorenzo, *Fantezie* de Louis Milde ; Transcripţie de Maria Duport (autoare şi a altor piese ca *Mélodie roumaine op. 25, Air populaire op. 8, Fantezie pe tema „Cît te-am iubit"* de Flechtenmacher) ; *Transcripţie* de L. Wiest, publicată în „Lyra română", nr. 36, 1880, etc. Vezi : George D. Florescu : *Steluţa — cînt al dorului de patrie (1853).* În : Acta et studia Musei Nicolae Bălcescu, Bălceşti pe Topolog, 1969, p. 113.

face să fie îndrăgită de cele mai largi cercuri de iubitori ai muzicii, reținîndu-se mai ales tema introductivă.

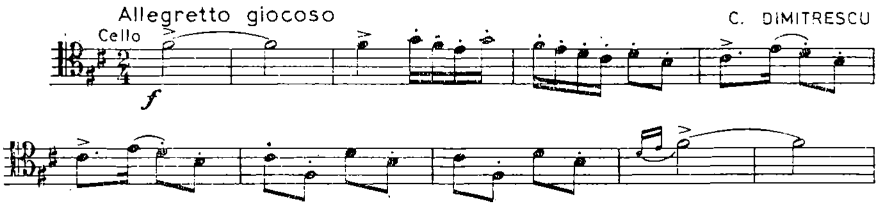
BALADA



Nu putem omite nici caracterul pronunțat al inflexiunilor de romanță din secțiunea mediană, care întrucîtva bagatelizează expresia. Ca structură, balada are forma de lied.

Violoncelului și pianului, C. Dimitrescu le-a dedicat mai multe piese : *Chanson d'amour, op. 8 ; Serenada română, op. 9 ; Prière, op. 10 ; Reverie, op. 11 ; Berceuse, op. 12, nr. 1 ; Mazurcă de concert, op. 13 ; Romance, op. 14 ; Berceuse op. 16, nr. 2.* Popularitatea cea mai mare a înregistrat-o însă *Dansul țărănesc op. 15* (pentru violoncel și pian, 1893). C. Dimitrescu realizează o exuberantă și vitală expresie. Atmosfera jocului românesc și-a găsit o redare plastică în această piesă de virtuozitate, cu structură complexă (ABACACABA), aducînd trei elemente tematice, relativ înrudite. Domină însă această temă, luminoasă, antrenantă.

DANS ȚĂRĂNESC



Miniaturile instrumentale de virtuozitate axate pe celule melodice populare s-au bucurat de o răspîndire aproape unică, *Balada, Dansul țărănesc* și mai apoi *Cimpoiul* constituind piese de circulație, îndrăgite pe bună dreptate. Singura rezervă ce o pot determina este că pentru mulți auditori echivalează cu tot ceea ce muzica noastră din secolul trecut are mai durabil și mai valoros. O asemenea poziție nu poate fi împărtășită pe considerentul că alte partituri întrunesc cel puțin în egală măsură sufragiile popularității. Printr-o mai atentă selectare a valorilor s-ar putea oferi o scală ierarhică adecvată. De fapt, *Cimpoiul, Balada* și *Dansul țărănesc* nu fac decît să inaugureze galeria pieselor celebre continuate mai tîrziu de către George Stephănescu cu *Idila pentru vioară și pian* și I. Scărlătescu cu *Bagatela pentru vioară și pian.*

RAPSODIA ROMÂNĂ DE C. PORUMBESCU

Prelucrarea folclorului se face şi în compoziţii mai ample, oferind prilejul însăilării mai multor melodii de tipul potpuriului şi fanteziei. Lui Eduard Caudella îi datorăm *Fantaisie brillante pour le violon, avec accompagnement de piano, sur airs nationaux roumains* (1863), cu intenţii declarate de valorificare a folclorului, iar Mureşianu compune patru potpuriuri pentru pian. O treaptă superioară pe aceeaşi linie poate fi socotită rapsodia. Deosebirea faţă de potpuriu rezidă în faptul că pe lîngă înlănţuirea mai multor teme, aici acţionează o idee muzicală conducătoare. Ne referim la o particularitate distinctivă faţă de potpuriu, existentă într-o lucrare concretă pe care o vizăm : *Rapsodia română* de C. Porumbescu, concepută în 1882, din dorinţa prezentării frumuseţii cîntecelor şi jocurilor noastre, partitură unică în felul ei prin prospeţimea şi autenticitatea melodiilor folosite.

De obicei în structurile mari compozitorii erau handicapaţi de obsesia formelor tradiţionale ale muzicii clasice. Respectul pentru canoanele încetăţenite ducea inevitabil la paralizarea fanteziei şi a spontaneităţii folclorice. C. Porumbescu alege forma rapsodiei, atît de îndrăgită de F. Liszt, pentru a se manifesta în voie, pentru a da frîu liber contururilor melodice preluate. Ca atare, nu se observă nici o rigoare de formă clasică, dar C. Porumbescu, deşi îşi intitulează lucrarea „rapsodie", realizează o sudură închegată sub aspect compoziţional prin plasarea în centrul discursului a ideii muzicale începătoare. Este o temă în caracter epico-vitejesc, un semnal de bucium, avînd ca profil modal pregnant *sol* minor cu treapta IV ridicată, cu labilitatea treptei VII, aducînd în încheiere o formulă cadenţială frigică.



Incontestabil, această idee muzicală are farmec şi caracter naţional. Pe parcurs, va fi augmentată, dezvoltată nu atît melodic, cît prin fundalul care-o reliefează. Introducerea este brăzdată de formulele caracteristice acestei idei pe care le vom auzi, pasagere, într-o secţiune centrală (Allegro vivace), şi vor încheia lucrarea (Maestoso). În acest fel, se asigură organicitate discursului, pledînd mai degrabă pentru fantezie decît pentru rapsodie. O altă trăsătură ce iarăşi nu susţine ideea rapsodiei este că numărul temelor nu este mare. În afara temei arătate mai figurează încă trei. Una, prezentă în mişcarea Allegretto grazioso,

instaurează o stare de vervă, o melodie de joc, ce ne amintește în unele momente de tema horei *Măi flăcăi întoarceți hora*, din *Baba Hîrca*. Alta are o desfășurare larg cantabilă, împletind elemente specifice melodiei de romanță, baladă și doină.



Prin expansivitatea sa susținută, prin armonie și factura instrumentală, această melodie emană o stare de frenezie și extaz, o luminozitate care, în contextul melodiilor epice și de joc, aduce o reverie fascinantă. Poate supraapreciem această pagină, poate avem totuși dreptate. C. Porumbescu a obținut aici o dispoziție cuceritoare, înscriind în propria-i creație una din izbînzi. Următoarea temă, grațioasă, jucăușă (Allegro giocoso) nu mai are aceeași substanță. Fizionomia galopantă a profilului său favorizează suficiente asociații pentru a-i spulbera originalitatea. Din fericire ocupă o suprafață restrînsă, îndeplinind rolul de dinamizare a discursului, pregătind accelerarea necesară aducerii în fascicole ditirambice a elementului tematic inițial. Dacă acestei teme, e vorba de cea grațioasă, nu-i atribuim un sens independent, fiind o formulă pasageră, atunci în rapsodie se înlănțuie doar trei teme distincte, dintre care două, cele exemplificate, au asigurată o deplină individualizare.

C. Porumbescu are dreptate în titulatura ce-și alege, deoarece tratarea temelor este rapsodică, ele vor apărea în variante melodice apropiate primului „movens". Deosebirile se află nu în profilul lor, ci în al facturii. Nefiind pianist, scriitura era simplă și nepretențioasă, iar Aurelia Cionca, introducînd în repertoriul său această lucrare, și-a permis să-i aducă unele îmbunătățiri, ceea ce s-a soldat cu sonorități concertante, efecte pianistice, varietate în folosirea tehnicii instrumentale. Într-un cuvînt, a doua ei viață, *Rapsodia* o datorează Aureliei Cionca.

Fiul Bucovinei, C. Porumbescu, elev al lui C. Miculi, S. Nosievici și I. Vorobchievici, a decedat la vîrsta de 30 de ani (s-a născut la 2 octombrie 1853, în Șipotele Sucevei, și a murit la 25 mai 1883, la Stupca) ;

talentul însă nu i-a fost dublat de meşteşug. Condiţiile nefavorabile de natură politică naţională l-au împiedicat să-şi termine studiile. Desăvîrşirea i-a fost periclitată de temniţele austro-ungare, de perioadele acute ale bolii sale de piept. În aceste condiţii, opera lui Porumbescu capătă contururi speciale. Nu ne rămîne decît să regretăm tragicul sfîrşit prematur şi faptul că nu i-a fost dat să aibă timp să compună şi alte lucrări, să-şi perfecţioneze cunoştinţele. În acest fel, opera lui C. Porumbescu apare mai curînd ca făcînd parte dintr-o perioadă de tinereţe, de avînt romantic, faza superioară nemaiputînd fi realizată. Iată de ce personalitatea lui C. Porumbescu, atît de promiţătoare în *Rapsodie*, în coruri, în opereta *Crai nou*, a veştejit înainte de a ajunge la deplina înflorire. Încheind însemnările asupra acestei compoziţii, remarcăm atmosfera specific românească, suflul romantic de care respiră întreaga muzică a *Rapsodiei.*

RAPSODIILE ROMÂNE DE ZD. LUBICZ

Rapsodii române de certă vigoare artistică a compus şi compozitorul de origine poloneză stabilit la Bucureşti, Zdislaw Lubicz (Skibowschi, 1845—1909), un îndrăgostit de melodiile noastre populare. Bucurîndu-se de prestigiu în cercurile oficiale ale intelectualilor români, datorită talentului şi artei sale pianistice, Zd. Lubicz a fost considerat de „România musicală“ : „mare compozitor român care a făcut pentru muzica românească ceea ce Liszt a făcut pentru cea ungurească...“ [5] Lubicz, în cei aproape douăzeci de ani cît a trăit la Bucureşti, a preţuit muzica românească, s-a identificat cu idealurile compozitorilor precursori, militanţi ai artei naţionale. Comparaţia cu Liszt se menţine doar în sensul că ambii au compus rapsodii, piese de culoare specifică într-o factură pianistică cu ample disponibilităţi expresive şi virtuozitate.

În cele şase *Rapsodii pentru pian* (op. 26, 27, 32 şi 33 fiind tipărite), compozitorul realizează momente pitoreşti, contraste, culmi, intuind cu subtilitate specificul numeroaselor melodii folosite, între care se remarcă vechi şi cunoscute cîntece, din toate provinciile româneşti. Impresionează tehnica pianistică, favorizînd asociaţii cu stilul rapsodiilor de Liszt, inclusiv *Rapsodia română.*

Rapsodiile [6] sînt extrem de interesante, stîrnind momente de reală desfătare sonoră. Melodiile populare îi oferă compozitorului un material bogat, cu ajutorul căruia acesta, demonstrează, în prelucrarea lor, adeseori printr-o ingenioasă tehnică variaţională, fantezie, inventivitate,

---

[5] *Seratele noastre.* În : „România musicală“, Bucureşti, An. VIII, 1897, nr. 21—22, p. 170.

[6] Unele *Rapsodii române au dedicaţii :* 1 — Zoe Mandrea ; 2 — A. Marmontel, profesor la Conservatorul din Paris ; 3 — pianistului Francis Planté.

bun gust, ca și o bună cunoaștere a specificului românesc, vom îndrăzni să susținem, chiar a structurii modal-cromatice. Lubicz este desigur compozitor de formație romantică, avînd o deosebită înclinație spre sonorități pitorești, căutîndu-le cu ostentație în formule melodice modale, încadrate însă într-o armonie ce nu se menține rigid în cadrele funcționalismului tonal. Recurge la moduri de tip minor sau major cu treptele II, IV, VI mobile. Utilizează îndeosebi formule melodice lidice, ca în *Rapsodia nr. 1,* oferind una dintre turnurile îndrăgite ale precursorilor — i-am vizat nemijlocit pe C. Porumbescu și Ed. Caudella. Iată acest exemplu, avînd mișcarea horei.



În *Rapsodia română nr. 2* identifică aceeași structură modală lidică, într-o pagină ce dezvoltă următorul motiv pregnant. Iată-l, ca și înfățișarea lui lidică în momentele de travaliu :



Lubicz, spre deosebire de Porumbescu, modifică mai mult în procesul travaliului tiparele motivice inițiale. Dintre citatele care ar merita o evidențiere ar fi varianta *Mama lui Ștefan cel Mare,* așa cum apare la Ehrlich, în *Rapsodia nr. 2,* melodie transilvăneană în *Rapsodia nr. 4,* amintind structurile melodice notate de Căianu și Călușarul

în *Rapsodia nr. 3*. Ca structură, *Rapsodiile române* de Lubicz au întotdeauna o introducere meditativă sau gravă, uneori cu ecouri de baladă ori doinite, după care urmează secţiunile în principal, clădite pe dansuri. Introducerea poate sau nu reveni, dar în fiecare rapsodie o anumită temă va fi reluată înainte de codă, imprimînd compoziţiei un aspect tematic unitar.

Ca şi alţi compozitori din acea perioadă, Lubicz recurge şi la romanţă, care uneori comportă rezonanţe străine. Pe ansamblu însă există o prioritate sonoră românească bine surprinsă şi transpusă ca atare în partitură. Ceea ce apare curios este că cercul intonaţional, procedeele, ambianţa muzicală sînt aceleaşi în *Rapsodiile române* de Lubicz ca şi în creaţia celorlalţi compozitori precursori, ceea ce demonstrează că sfera expresivă şi procedeele stilistice sînt cam aceleaşi, oferind în plus şi argumentul că aceste piese se încadrează de minune în frontul muzicii româneşti de atunci. Nu întîmplător aceste lucrări erau susţinute în felul următor în „România musicală" : „Aceste compoziţiuni, pline de caracter naţional şi scrise cu multă artă, ar trebui să ocupe locul de onoare în toate ocaziunile, căci numai astfel vom ajunge să convingem pe toţi că avem o muzică populară tot aşa de frumoasă ca şi nestematele culese de Alecsandri, cari fac farmecul tuturor folcloriştilor străini." [7]

Rapsodiile merită toată atenţia interpreţilor, deoarece au o valoare artistică şi de epocă extrem de preţioasă, ajutînd să se înţeleagă procesul de aprofundare a melosului popular în creaţia profesionistă şi înţelegerea sa de muzicienii străini care au venit în contact cu el. În fond, un capitol copios al muzicii româneşti, care va trebui cîndva scris. este acela al raportului dintre muzica populară românească şi creaţia compozitorilor străini, de la Speer şi Romberg pînă la Satie şi Jean Absil.

ABORDAREA SONATEI NU ÎNSEAMNĂ ŞI EMANCIPAREA ACESTEIA

O dată cu avîntul muzicii, cu înmulţirea creatorilor ce caută neobosit valenţele româneşti ale muzicii instrumentale, se edifică şi genurile mai complexe, mai pretenţioase. Apar în acest cadru şi sonate, însă prestanţa şi numărul lor este prea puţin semnificativ. Ceea ce ilustrează acest compartiment pare spiritul clasicizant care aproape exclude tentativele acomodării cadrelor sale la specificul muzical românesc.

G. Stephănescu încă în faza dobîndirii meşteşugului scrie două sonate, ambele datînd din 1864 : *Sonata pentru pian* şi *Sonata pentru violoncel şi pian*. Tot de şcoală va fi şi *Sonata pentru pian, în sol major* de C. M. Cordoneanu (1886), ca de altfel şi *Sonatina în sol major* şi *Sonata în la major pentru pian* de C. Dimitrescu. De la Alexandru Mocioni ne-au rămas trei sonate : *Sonata în re major*, *Sonata în re mi-*

---

[7] *Seratele noastre*, idem, ibidem.

nor pentru pian și *Sonata în mi minor pentru violoncel și pian* (1883) ; apoi *Sonata în re minor* (1897) de Ion Scărlătescu. Se mai pot găsi sonate disparate, cum ar fi *Sonata quasi una fantasia*, pentru pian, de Sofia Dudos.

Adevărul este că în aceste partituri se pastișează sonatele compozitorilor vienezi. Ar fi prematur să i se pretindă lui Stephănescu, aflat la începutul carierei componistice, ca în *Sonata pentru pian în sol major* sau *Sonata pentru violoncel în mi bemol major*, să ofere o lucrare netutelată de umbra clasicilor. Admițînd postura acumulării procedeelor fundamentale ale arsenalului componistic, vom fi de acord cu lipsa de personalitate, îndreptîndu-ne atenția asupra stăpînirii formelor. Sub acest raport, reproșurile nu au obiect. Totul este riguros conceput. Fiecare sonată, atît la Stephănescu cît și la Mocioni, se va compune din trei sau patru mișcări, avînd teme cvadrate, cu fraze riguros cadențate, cu planul tonal respectat întocmai după tipicul clasic. Iată cum se înfățișează tema principală din *Sonata pentru pian* de Stephănescu.

SONATA PENTRU PIAN

G. STEPHĂNESCU



Pentru a avea o imagine asupra melodicității și stilului folosit, indicăm și tema secundă din *Sonata pentru violoncel* (sau vioară) *și pian* de Mocioni.

SONATA PENTRU VIOLONCEL ȘI PIAN

A. MOCIONI



O piesă amplă pentru două piane este *Missa graeca* (1880) de E. Mandicevschi, desigur o transcripţie instrumentală a patrusprezece momente din liturghia ortodoxă [8]. Nu este o piesă de virtuozitate cît de atmosferă, oferind într-o expresie sobră şi emoţionantă sub formă de citate prelucrări ale cîntecelor de strană. Ceea ce este însă extrem de important decurge din încadrarea modală a structurii armonice, fapt unic în muzica instrumentală a epocii. Altfel spus, fiecare moment (principiul contrastelor în înlănţuirea secţiunilor se menţine) afirmă de fapt un anumit mod în ordinea : eolic, mixolidic, ionic, ionic, doric, doric, mixolidic, lidic, hipoeolic, ionic, ionic, frigic, lidic, eolic. Se remarcă modul eolic în extremităţi. Pentru cunoaşterea cîntărilor din acea vreme, probabil din Bucovina, *Missa graeca* este un important document, dar şi o piesă instrumentală de mare valoare artistică, pianistică, dat fiind expresia sa cu totul originală.

Faţă de progresele înregistrate pe planul componisticii universale, lucrările amintite par nişte copii întîrziate. Valoarea lor este exclusiv documentară, iar aprecierea critică nu neagă unele calităţi : sonorităţile apar bine dozate, temele au pregnanţă, formele sînt realizate, în timp ce tehnica demonstrează stăpînirea virtuozităţii instrumentale. Evident, în sonatele acestea se adoptă principiul travaliului tematic, al discursului unitar, fluidităţii expresiei, marilor construcţii. Numai că în epoca avîntului muzicii romantice, cu descoperirile sonore ce aveau să redimensioneze fundamentele componisticii, părea greu de admis că sonate, de şcoală sau nu, aflate ca direcţie stilistică în contratimp cu aproape un secol, mai puteau însemna altceva decît consemnare documentară. Dacă s-ar fi intuit necesitatea aderării la folclor, împrospătarea discursului cu formule nebanalizate, sau dacă o personalitate puternică ar fi adus un limbaj nefolcloric, dar absolut original, am aprecia valoarea obiectivă a lucrărilor.

George Enescu avea să fie acela care realizează postulatul naţional în sonată. Încă din prima *Sonată pentru vioară şi pian*, scrisă în 1897, *opus 2*, aduce un puternic suflu personal, deşi tutela marilor maeştri se mai resimte. Dar deasupra posibilelor asociaţii se revarsă o expresie personală, influenţele sînt transfigurate, sonata oferă promisiunea deplinei originalităţi. Reminiscenţele nu mai sînt dominate şi supărătoare, ci integrate în propria-i gîndire, mai ales în quasi Adagio. La 16 ani, Enescu denotă o magistrală stăpînire a polifoniei, a modulaţiei, mînuieşte cu dezinvoltură tehnica dezvoltării tematice, ceea ce — să recunoaştem — este foarte mult. Însuşindu-şi lecţia predată pe băncile conservatoarelor din Viena şi Paris, Enescu se fortifică, se pregăteşte în vederea escaladării formelor într-o manieră personală, afirmării stilului său care va încorpora şi atribute perene ale artei folclorice. În anii următori se va cristaliza adevărata sonată, cu o tipologie naţională al cărei autentic reprezentant va fi G. Enescu.

---

[8] Manuscrisul se păstrează la biblioteca Uniunii compozitorilor din Bucureşti

CVARTETUL ȘI ALTE FORME ALE ANSAMBLURILOR DE CAMERĂ

În anul 1870, George Stephănescu compune *Scherzoul* pentru cvartet (coarde, flaut și pian), intitulat „Omagiu lui Haydn“, definind admirabil direcția clasicizantă a creației sale din această etapă, din care mai fac parte *Cvartetul de coarde în fa major* (1870) și *Octatul pentru coarde și suflători.* La fel ca și sonatele menționate, aceste lucrări alcătuiesc un adevărat ciclu, ce parcă-și propune imitarea muzicii clasice. Cu *Uvertura națională* (1876), Stephănescu se orientează decis către muzica românească, avînd, e drept, în muzica unor piese de teatru, elemente precursoare în acest sens.

Omagiind stilul lui Haydn, Stephănescu își declină intențiile elaborării unor pagini de esență originală, imitația se face în spirit, ceea ce se concretizează în procedee de invenție personală, dar după clișeele consacrate. În acest fel, imitația devine nocivă, deoarece aparența seducătoare a perfecțiunii formei, a echilibrului dintre componente, a periodicității melodice, se transformă într-o forță tiranică ce estompează căutarea adevărului, a răspunsului la marile probleme ale contemporaneității. Stephănescu nu găsește încă în propriul său eu creator resursele expresiei originale, suficientă originalitate, și plasarea sub umbra marilor clasici trebuie pusă pe socoteala chinuitorului proces de autodefinire, al cărui mesaj întîrzia să se contureze.

Fenomenul gestației greu încercate nu-i este specific numai lui Stephănescu. De altfel acesta, nemulțumit de rezultatele obținute, nesatisfăcut de aureola clasicizantă a muzicii sale, apropiată de perfecțiune, dar lipsită de exuberanța ineditului, a farmecului personal, încetează să compună lucrări în genul muzicii de cameră : sonate, cvartete, ansambluri, refugiindu-se cu izbînzi de răsunet în domeniul muzicii de operă, unde-și găsește adevăratul său drum.

Problema nu era chiar atît de simplă. Paradoxal, *Octetul în sol major* se ascultă cu interes datorită impecabilei stăpîniri a artei componistice. Nu este vorba de o improvizație de rudimentare încercări diletante. Muzica octetului se remarcă prin imagini elevate, investigații timbrale, contraste de caracter și registru. Pe deasupra, în cadrul tiparelor clasice, ambianța lirico-pastorală se îmbină cu atributele stilului galant, într-un dualism ce adeseori vizează trăsăturile divertismentului. Și totuși, ceva îi lipsește acestei muzici. Totul pare corect, conform normelor încă nedemonetizate, cel puțin în conservatoare, și totuși nu se realizează un pas înainte. Contradicția ce se profilează derivă din evitarea răspunsului la problema făuririi muzicii naționale. Incontestabil, Stephănescu și colegii lui, mai ales C. Dimitrescu, inaugurează genul cvartetului și al ansamblului de cameră în muzica românească, printr-o curioasă concretizare a concepției dominante în cercurile muzicale : pentru a avea o creație autohtonă se cerea demonstrată ca-

pacitatea stăpînirii formelor mari. Deci nu se cerea asimilare creatoare, prin conjugarea cu folclorul, ci se considera că e suficientă simpla asimilare, ceea ce declină aportul original. A fost o concepţie ce a făcut multe ravagii, în litera ei apărînd lucrări în forme monumentale, pornindu-se de la părerea că nu substanţa muzicală determină valoarea, ci simpla stăpînire a formelor. Abia mai tîrziu s-a înţeles sensul adevărat al necesităţii afirmării şcolii naţionale în aceste genuri ; factorul determinant nu-l constituie adoptarea formei, ci semnificaţia, esenţa, interpretarea pe care i-o conferă, or aceasta, dacă nu răspundea cerinţelor spirituale româneşti, rămînea in abstracto. Devenise aşadar imperioasă dimensionarea sferei emoţionale, a ethosului, care nu putea fi decît românesc, prin elemente muzicale specifice (folclorice sau nefolclorice, dar originale).

În acelaşi cadru cu lucrările menţionate ale lui Stephănescu se circumscriu şi *Cvintetul de coarde cu flaut* (1875), *Cvintetul de coarde* (1875) de C. Porumbescu, *Cvartetul pentru coarde şi pian, op. 15* de Eduard Caudella, precum şi cvartetele de C. Dimitrescu.

Evident, nu se pot stabili norme comune acestora, deoarece componentele fiecăruia lasă să se întrevadă, în ciuda unei puternice atracţii spre stilul clasic, anumite rezonanţe individuale. La C. Porumbescu, în *Cvintetul de coarde în do major*, stăpînirea complexelor structuri pare nesigură, înseşi mişcările sînt numeroase, aducînd mai degrabă a suită, a divertisment, în schimb, se discern clare intenţii de a subordona discursul genului popular hora : Allegretto, Meno mosso, Allegro molto, Mouvement di hora, Allegro con brio, Tempo di hora, Presto. Faptul că în 1875, într-o lucrare de ansamblu cameral se stipulează caracteristicile horei ne obligă să-i acordăm lui Porumbescu rolul de primă orientare în direcţia găsirii unui climat muzical autohton. Desigur, neinterpretarea acestei lucrări şi rămînerea în manuscris i-a conferit numai platonic acest rol, deoarece nefiind cîntat, nu a putut beneficia de răsunet. Orientarea spre folclor în acest gen o consemnăm noi, cei de astăzi, şi-i atribuim teoretic lui C. Porumbescu importanţa pionieratului.

Cvartetul op. 15, în la major al lui Eduard Caudella, scris în jurul anului 1880, are incontestabile calităţi, provenind din transfigurarea unor imbolduri brahmsiene în pagini cu tente personale. Însuşi faptul că se receptează ecouri din muzica unor compozitori contemporani pare meritoriu. Caudella realizează o expresie nobilă, reţinută, cu efluvii lirice generoase, cu bogate nuanţări în sfera cercului de sentimente abordat. Cele patru mişcări (Allegro, Andante espressivo, Scherzo şi Allegro risoluto) sînt desfăşurări ample, cu o virtuoză îmbinare a vocilor, într-un curs neîntrerupt, ce realizează culminaţii în valuri. În mod deosebit relevăm sobrietatea meditativă a temei din Andante.

CVARTETUL op. 15



Caudella nu ajunge la îmbogățirea propriului stil cu elemente folclorice, iar contrastele tematice nu au suficient relief. Cu toate acestea *Cvartetul cu pian* pare o lucrare deosebit de impunătoare, marcînd o punte de legătură între compozițiile haydniene ale lui Stephănescu și cele ale lui Dimitrescu, care realizează, de fapt, o primă culme în dezvoltarea cvartetului în muzica românească. Cît privește cvartetul de coarde cu indicația *Nebun din amor* (1896), este o lucrare prea puțin interesantă.

CVARTETELE LUI C. DIMITRESCU

Dacă G. Stephănescu pornește de la stilul primilor compozitori vienezi, în lucrările sale de cameră, înaintînd nu prea departe de matca acestora, C. Dimitrescu se plasează de la bun început după muzica lui Beethoven care, și el, preia cuceriri anterioare. Încă din primul cvartet se resimte un suflu lirico-dramatic, o expresie avîntată, energică, iar procedeele apar evoluate. Titanul de la Bonn este numai punctul de pornire, deoarece C. Dimitrescu înglobează treptat cuceriri dobîndite de creatorii succesori, ca Schubert, Mendelssohn, Schumann. Reminiscențele clasice mai reprezintă și pentru Dimitrescu o pîrghie de sprijin evidentă în primele lucrări, ca apoi să se îndepărteze tot mai mult de la elementele ei definitorii, menținîndu-i doar unele principii. În ansamblu însă C. Dimitrescu rămîne un admirator al purității, al echilibrului și jovialității clasice.

Muzicianul Constantin Dimitrescu s-a născut în Blejoi-Prahova, la 7 martie 1847. Primele noțiuni de muzică le capătă de la Alexandru Flechtenmacher, apoi de la Salvatoare Carolli și Johonn Neudorfler. După

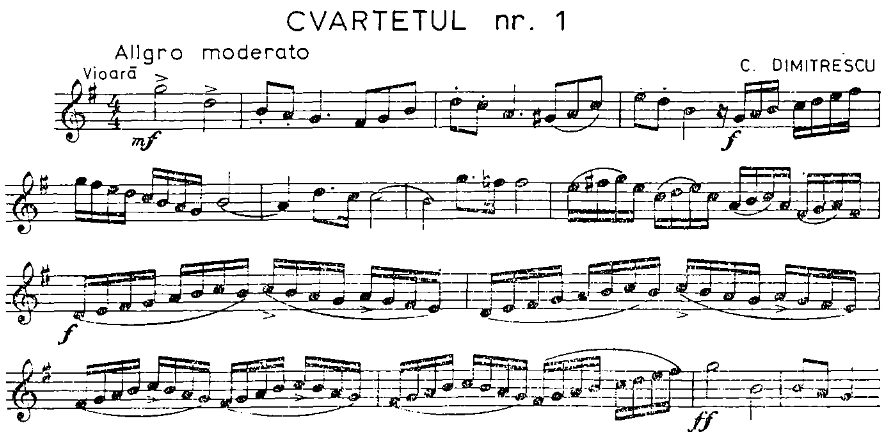
absolvirea cursurilor la Conservatorul din Bucureşti (1867), urmează cursuri de perfecţionare la Viena, cu Carl Schlessinger, şi la Paris, la Conservatorul imperial, cu Auguste Franchomme. Reîntors în Bucureşti, a activat în orchestra Teatrului Naţional şi, în paralel, ca profesor la conservator (1873—1916), ca dirijor şi concertist. A avut un rol de primă mărime în viaţa muzicală bucureşteană, bucurîndu-se de un prestigiu de invidiat. C. Dimitrescu a fost însă şi un fecund compozitor, abordînd diverse genuri, îndeosebi cameral şi lirico-teatral, lăsînd posterităţii valoroase partituri, din păcate prea puţin programate, evidenţiind o bună stăpînire a tehnicii componistice, bun gust şi afinităţi stilistice cu muzica franceză a epocii romantice. În numeroase opusuri a valorificat folclorul românesc, într-o manieră stilizantă, ceea ce nu i-a diminuat pregnanţa şi spontaneitatea. A murit la Bucureşti, în 9 mai 1928.

C. Dimitrescu a excelat şi în calitate de creator, în domeniul cameral. Dacă Musicescu a fost compozitor coral, Dima — vocal, Caudella — de operă, Dimitrescu a reprezentat creaţia de cameră, deşi a compus şi în alte genuri. În muzica destinată formaţiilor instrumentale, reduse ca număr, s-a manifestat cu mai multă dezinvoltură, formaţia sa de instrumentist, profesor şi organizator al unor ansambluri camerale, imprimîndu-se direct asupra configuraţiei creaţiei sale, excelînd în domeniul cvartetului de coarde. A compus un număr de şapte cvartete, după cum urmează : *Cvartetul nr. 1, în sol major, op. 21,* a fost compus între anii 1883—1884 ; *Cvartetul nr. 2, în re minor, op.* 26 a fost terminat la 9 iunie 1884, fiind dedicat lui Ed. Wachmann ; *Cvartetul nr. 3, în si bemol major, op. 33* a fost scris în ultimele luni ale anului 1884 şi poartă dedicaţia către T. Maiorescu ; *Cvartetul nr. 4, în sol minor, op. 38* a fost scris în anul 1888 şi i-a fost dedicat lui A. Flechtenmacher. *Cvartetul nr. 5, în fa major* a fost elaborat în 1890, purtînd numărul de *opus 42.* Poartă dedicaţia : „Prietenului meu Robert Klenck". *Cvartetul nr. 6, în mi minor, op. 44* era terminat în 1894, dar se păstrează un manuscris pe care e însemnat anul 1907, apoi anul 1920, ceea ce ar putea însemna că autorul l-a revizuit. Supoziţia pare întemeiată, deoarece *Cvartetul nr. 7, op. 46* a fost terminat în decembrie 1923.

Personalitatea lui C. Dimitrescu apare în cvartete suficient de pregnantă şi individualizată, deşi înglobează cuceriri ce-şi trădează pe alocuri originea. Autorul *Dansului ţărănesc* se prezintă într-o curioasă postură oferind caracteristici ambigue, datorită permanentei interferări între ceea ce aduce personal şi ceea ce împrumută. La modul ideal ar trebui să nu fie o fluctuaţie între cele două componente, ci o netă dominare a propriei personalităţi. În raport direct cu înaintarea numerelor de opus adnotate pe cvartete sporeşte şi experienţa sa, dar şi tendinţa subordonării asociaţiilor receptate. Cu timpul se va debarasa de multe procedee adoptate, dar nu se va elibera nicicînd de modele preexistente. Rezultă, în cele din urmă, că personalitatea sa nu era suficient de puternică încît să domine în mod creator ceea ce antenele receptau. Decurge de aici un anume eclectism stilistic, care va diminua forţa de persuasiune a muzicii sale, altfel bine scrisă şi reconfortantă.

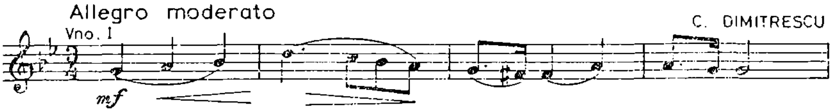
Cvartetele lui Dimitrescu manifestă trăsături romantice, decurgînd din tendința spre reverie, visare și lirism. Avînd însă afinitate și cu principiile clasice, concretizate în limpezime, echilibru, rațiune, efluviile sentimentale sînt constrînse să nu se reverse, le reține o anumită obiectivitate, un patos galant, cu care compozitorul vrea să se identifice. În plină orientare romantică, C. Dimitrescu rămîne un izolat, un conservator, datorită menținerii unor principii ce nu mai reprezintă epoca contemporană lui, caracterizată prin profunde zguduiri interioare, prin drame de proporții, prin exacerbarea subiectivismului.

Muzicii lui C. Dimitrescu nu-i lipsesc calități, dimpotrivă. Dacă facem abstracție de nepotrivirea dintre epocă și stil, atunci avem surpriza unei creații cu nebănuite valențe. Totul în cvartetele lui Dimitrescu relevă sensibilitate, cantabilitate, puritatea sonorităților, perfecțiunea țesăturii. Dimitrescu posedă un meșteșug impresionant, o tehnică instrumentală care-i permite o distinctă individualizare a vocilor, evaluarea sonorităților judicios dozate, a efectelor de virtuozitate, a culorilor. Talentat melodist, compozitorul nu se mulțumește cu desfășurări stereotipe, ci introduce în conturul tematic elemente contrastante care le imprimă varietate. În ideea principală a primului cvartet, aceasta apare evident, ca de altfel și reminiscențele clasice. Nu lipsesc elementele de virtuozitate, cantabilității de alură vocală i se alătură pasaje melodice instrumentale :



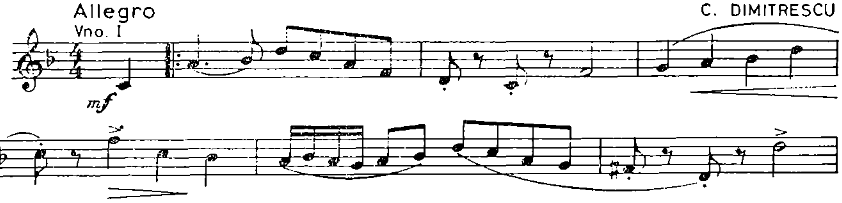
Planul melodic de cele mai multe ori se conturează prin participarea tuturor liniilor instrumentale, prin dialoguri, completări, întregiri, ca bunăoară în refrenul rondoului din același cvartet. Frecvent Dimitrescu își edifică temele prin asocierea mai multor secțiuni, motive constitutive. Nucleul tematic poate fi expus în primele măsuri, ceea ce urmează constituind elemente complementare, secvente sau formule melodice cadențiale, ca în cazul temei principale a primei părți din *Cvartetul nr. 4 :*

CVARTETUL nr. 4



De cele mai multe ori periodicitatea temelor se respectă cu sfințenie, mai ales în menuete (cvartetele 1, 2, 4) și scherzo (nr. 3, 5). În mișcarea primă a celui de al 5-lea cvartet, acest principiu este abandonat, tema evidențiază cursivitatea dinamică ce nu se mai bazează pe repetarea statică a formulelor :

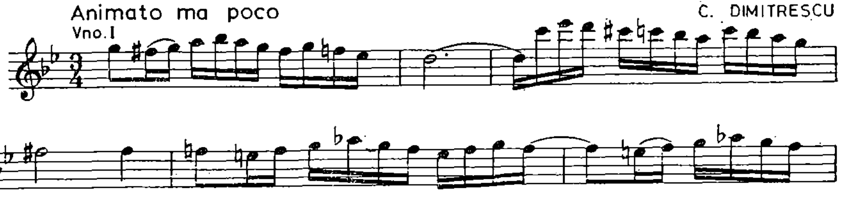
CVARTETUL nr. 5



În tema finalului însă, repetarea se produce, ceea ce poate însemna că Dimitrescu folosește creator principiile de construcție, adaptîndu-le în funcție de momentul respectiv, de ceea ce voiește să exprime. Se relevă concizia temelor, pregnanța lor, frecventa utilizare a pasajelor cu aspect de pură tehnică instrumentală : game, arpegii, desfășurări cromatice. Legat de aceasta trebuie precizat că în profilul tonal al cvartetelor, îndeosebi de la al patrulea, se infiltrează tot mai numeroase elemente cromatice, îmbogățind sonoritățile și lărgind granițele tonale.

C. Dimitrescu reprezintă multă vreme punctul de vedere potrivit căruia atributele folclorice sînt incompatibile cu formele monumentale, cu principiul sonatei. Mărturie practică sînt primele patru cvartete după care, sub impulsul orientării tot mai decise a muzicienilor către folclor, începe să facă concesii. Chiar în *Cvartetul nr. 4,* în Adagio se aud foarte îndepărtate rezonanțe stilizate cu profil oriental, lăutăresc. Observăm labilitatea unor trepte și proiectarea formulelor melodice ce favorizează asocieri folclorice :

CVARTETUL nr. 4



În *Cvartetul nr. 5* inflexiunile cu iz popular se conturează în Scherzo, mai precis în secțiunea ce urmează trio-ului purtînd indicația de tempo „Pochettino più mosso", identificîndu-se un contur melodic doinit.

CVARTETUL nr. 5

C. DIMITRESCU



Formula cantabilă cu triolet va fi reluată imitativ la toate instrumentele. Înaintea reinstaurării tempoului prim, compozitorul recurge la un pasaj ce aduce o succesiune de sunete, o gamă în care se impune secunda mărită : *la — si bemol — do diez — re — mi — fa diez — sol — la,* ce sună destul de curios în aliajul tonal nezdruncinat de pînă atunci.

Folosirea acestor timide componente de ordin folcloric, în pagini răzlețe și pentru scurtă durată, ne demonstrează că lui C. Dimitrescu îi era teamă să ridice intonațiile de gen la altitudinea formelor clasice.

În *Cvartetul nr. 6, în mi minor,* C. Dimitrescu își modifică întrucîtva concepția, dînd cîmp liber unor teme cu inflexiuni românești, ce se regăsesc cu ușurință în toate cele patru mișcări (Allegro moderato, Scherzo-Allegro, Andante și Final).

C. Dimitrescu evoluează lent spre metoda stilizării folclorului, prin fuziunea unor formule clasice, romantice, cu cele specifice românești, dominînd cu destulă autoritate primele, în cazul *Cvartetului nr. 6,* rezonanțe franckiene. Este și acesta un progres, deoarece dacă în primul cvartet se resimte suflul beethovenian și ecourile primilor romantici, în *Cvartetul nr. 6* modelul devine contemporan.

Dimitrescu este un remarcabil arhitect, profilul temelor este bine definit, într-o desfășurare cursivă, deși se angajează mai multe motive distincte, ca în tema principală a primei mișcări :

CVARTETUL nr. 6

Allegro moderato

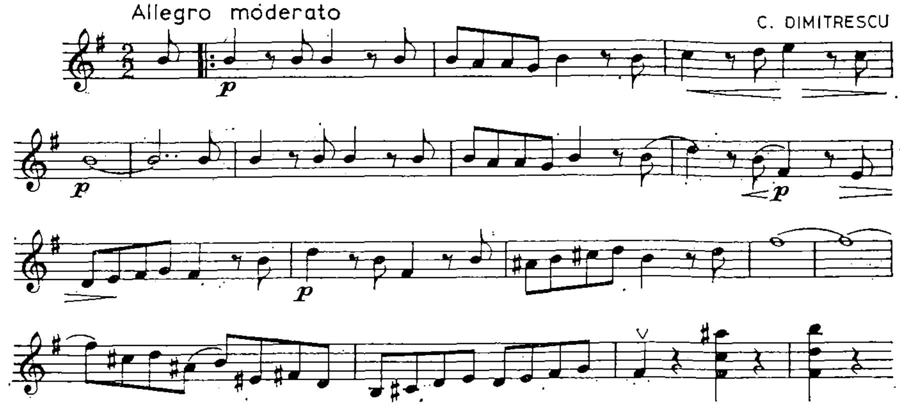
C. DIMITRESCU



Formula tematică a ultimei măsuri va reveni pe parcurs în final într-o înfăţişare mai apropiată matriţei folclorice.



În cupletul rondoului-sonată al ultimei părţi se regăsesc atît elemente ritmice, cît şi melodice, cu atribute româneşti, încadrate într-un tipar clasic, care nu permite o expresie liberă, spontană.



Ethosul muzicii lui Dimitrescu se grefează pe rezonanţele venite din partea muzicii universale, iar cele cîteva momente răzleţe, cu ecouri folclorice, nu izbutesc să deturneze ansamblul orientării stilului său din cvartete. Cu toate acestea, acele modeste investigaţii, concretizate în momente distinctive sau nu, constituie puncte de pornire, după încercările lui C. Porumbescu, în aclimatizarea formulelor melodice de provenienţă populară la profilul cvartetului. De aici decurge însemnătatea lui C. Dimitrescu ca pionier al genului, dar nu şi ca un exponent al direcţiei folclorice. Neintegrîndu-se acestei direcţii, C. Dimitrescu se prevalează de ceea ce constituia pe atunci chezăşia originalităţii. Totuşi, problema nu e lipsită de aspecte contradictorii. În fond substanţa folclorică folosită adeseori este eterogenă, impură, dar se dovedeşte a fi mai originală decît contribuţia personală zămislită în cadrele tiparelor creatorilor universali. Prin urmare, între două alternative neeterogene, era de preferat modalitatea folclorică, deoarece emana incomparabil mai multă prospeţime decît pastişarea stilului clasic. Vor trece ani pînă cînd personalităţile viguroase ale muzicii noastre o vor depăşi, aducînd o contribuţie originală rezolvării acestui nod gordian.

Ascultînd cvartetele lui Dimitrescu rămîi impresionat de disponibilităţile expresive demonstrate, bogăţia scriiturii realizîndu-se prin

utilizarea frecventă a procedeelor polifonice. Individualizarea instrumentală presupunea tratarea diversă, reliefarea fiecărei voci printr-un alt material muzical, sau, pe cît posibil, printr-o derivație cu pretenții specifice. Tehnica contrapunctică înseamnă prelucrare tematică, dezvoltarea discursului prin variere motivică, fapt realizat de Dimitrescu măiestrit. Am îndrăzni să afirmăm că în privința tehnicii polifonice Dimitrescu, alături de Dima și Caudella, nu are egali în muzica noastră din secolul trecut. În permanență oferă noi procedee : dialoguri instrumentale, imitații, contraste pe grupuri și tutti, progresii motivice, teme expuse în canon, fugatto — ca bunăoară în secțiunea dezvoltării din *Cvartetul nr. 1*, prima mișcare. Fără să fie un novator, el mînuiește cu agilitate, chiar virtuozitate, procedeele contrapunctice cunoscute. Dar pentru a edifica o întreagă parte prin intermediul procedeelor polifonice, se presupune că profilul temelor este într-așa fel conceput, încît favorizează o asemenea modalitate. În *Cvartetul nr. 3*, prima parte debutează prin expunerea unei teme lirice la vioara I, concomitent la violă se enunță un motiv incisiv, care dinamizează și dramatizează atmosfera. Ambele elemente tematice au un rol important în desfășurarea tematică a întregii părți.

CVARTETUL nr. 3



Prin natura lor, cvartetele lui Dimitrescu se înscriu pe linia muzicii pure, neexistînd nici un indiciu asupra urmăririi vreunei idei programatice. Cît privește constituția lor, autorul își însușește tipul ciclului bazat pe cele patru mișcări. Nu abdică în nici unul din primele șase cvartete de la înșirarea : Allegro (moderato), Adagio (Andante), Menuet (Scherzo) și Finele (Allegro). Între temele părților nu se conturează înrudiri directe, iar unitatea tuturor mișcărilor se obține printr-o tensiune lăuntrică progresivă, ce în final își realizează punctul de maximă gradație. De subliniat sobrietatea și claritatea formelor fiecărei părți. Dimitrescu respectă cu piozitate Allegro-ul de sonată, liedul, forma tripartită complexă, rondo-ul, fără să-și permită vreo intervenție spectaculoasă. Aportul său constă în modelarea temelor proprii la formele odată stabilite. Și în această ordine de idei Dimitrescu ar putea fi acuzat că a fost prea docil în urmărirea arhetipurilor, demonstrînd putința de stăpînire. Reversul medaliei aduce un aspect ce poate fi sinonim cu un anumit caracter didacticist în interpretarea structurilor. Ne vine în gînd, scriind aceste rînduri, acuzația ce i-a fost adusă lui Brahms de academism, care s-ar putea formula și la adresa lui C. Dimitrescu. Pedanteria normelor formale,

perfecţiunea logică a discursului, deplasarea centrului gravitaţional de pe originalitate pe claritatea structurilor ar îndreptăţi asocierea de ceea ce se subînţelege prin academism, adică obiectivizarea mitică a măiestriei în spiritul marilor principii clasice. C. Dimitrescu rămîne un clasic în stilul ce-l reprezintă, pe plan universal desigur, un clasic tardiv. În muzica noastră rigoarea discursului şi a componentelor lui poate fi o bună premisă pentru ceea ce urmează, pornindu-se la drumul sinuos al creaţiei şi demonstrînd temeinica stăpînire a procedeelor clasice ale cvartetului. Acest aspect poate constitui un indiciu de calitate la fel de valoros ca şi acela al apelării la folclor. Deliberarea, în ce măsură perfecţiunea formei este mai puţin valoroasă decît asimilarea nedibace a folclorului, este extrem de dificilă. Ideal ar fi fost ca între aceste două atribute majore să se fi realizat sinteza. În orice caz, C. Dimitrescu se proiectează în istoria muzicii noastre ca reprezentantul unuia dintre genurile de cameră pe cît de complex, pe atît de dificil, iar stăpînirea absolută a legilor cvartetului deja reprezintă un punct cîştigat. O dată cucerit, se deschid orizonturi largi, perspectivele cărora se vor afirma în anii ce urmează. Primele cinci cvartete de Dimitrescu n-au fost lucrări închise într-un sertar. Au circulat, putînd fi ascultate şi studiate de compozitorii succesori, deoarece s-au tipărit la Editura C. G. Röder din Leipzig.

Creaţia de cameră din a doua parte a veacului trecut nu se remarcă prin unitate. Au fost abordate genurile fundamentale, dar rezultatele se plasează pe diferite porţiuni ale evaluării ierarhice. Fără să facem aprecieri definitive, considerăm că cele mai interesante căutări şi finalizări se observă în genurile miniaturale, unde întîlnim interesante încercări pe linia edificării muzicii cu amprentă folclorică. Lucrări importante s-au scris şi în domeniul ansamblurilor de cameră, mai ales al cvartetului, deşi încă nu se dobîndeşte individualitatea stilistică necesară marilor opere de artă. Cel mai plăpînd gen rămîne acela al sonatei, unde tentativele sînt modeste, de tinereţe, şi nereprezentative decît sub aspect documentar. Două aspecte rămîn meritorii : compozitorii români se afirmă în toate compartimentele camerale şi caută cu înfrigurare modalitatea românească în creaţia pentru pian, în formele miniaturale de o structură liberă, în cvartet. Personalităţi mai viguroase, înzestrate cu spirit de sinteză şi perspicacitate, vor consolida eşafodajul făurit cu atîta trudă, nesiguranţă şi adeseori stîngăcie în această perioadă. În fond, care fază de pionierat poate evita aceste greutăţi inerente ?

3. CREAȚIA SIMFONICĂ

Putem distinge trei categorii de lucrări simfonice : forme libere de dimensiuni relativ restrînse, uvertura și simfonia. Compozitorii care ilustrează numitele forme libere sînt Eduard Caudella, George Stephănescu și Constantin Dimitrescu.

Se poate include și C. Porumbescu cu *Rapsodia română* — piesă compusă inițial pentru pian, apoi orchestrată [1]. Caracteristic pentru miniaturile orchestrale este programatismul și aderarea la folclor.

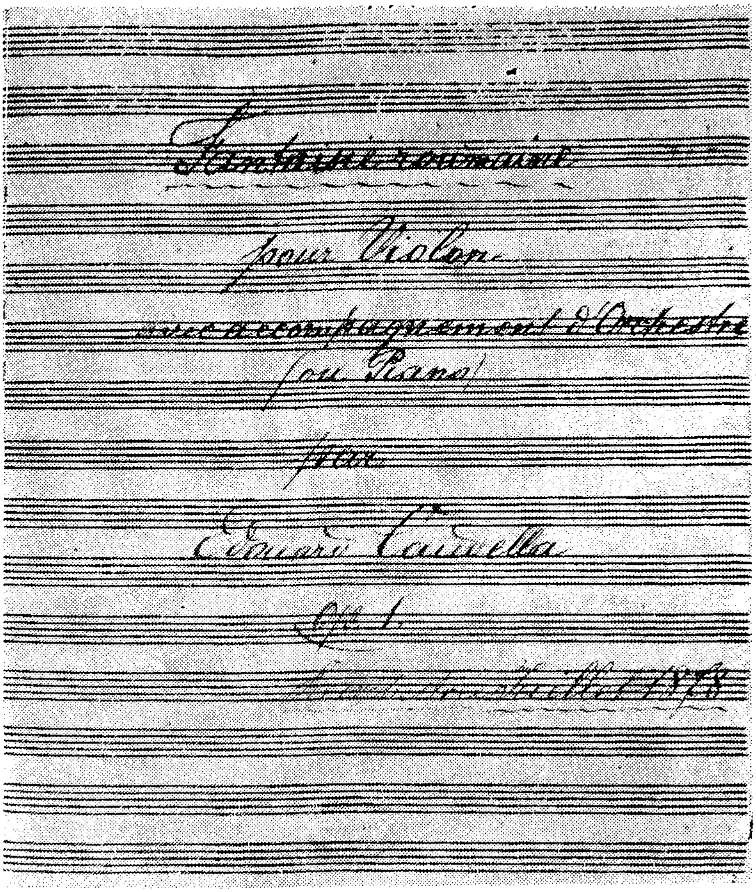
Cercul ideilor programatice este atît de larg încît cu greu se vor contura aspecte uniformizante. Lui Caudella îi convine redarea imaginilor lumii exterioare, a peisajului românesc fixat o dată pe retina memoriei. Pentru Stephănescu vor fi determinante amintirile, peisajele și starea de visare. C. Dimitrescu, fire interiorizată, preferă lumea trăirilor intime, genurile și formele clasice consacrate în suită. În general sfera vieții intime, stările afective atît de îndrăgite și viu concretizate în lucrările romanticilor vor polariza atenția compozitorilor noștri.

Libertatea fanteziei programatice de natură descriptivă, ilustrativă, va aduce după sine o diversitate a modalităților stilistice, precursorii nu se aseamănă între ei, par a nu se contamina, dar viziunea idilică, patriarhală, intimistă, va impieta asupra rezonanței largi a pieselor orchestrale miniaturale. Cît privește legătura cu folclorul, de asemenea nu se justifică trăsăturile nivelatoare, deoarece folclorul apare

---

[1] În zilele noastre, se cîntă în versiunea orchestrală a lui Constantin Bobescu.

impur, alăturat unor pagini de proveniență occidentală. Stephănescu se sustrage parțial acestei afirmații atunci cînd recurge la genul horei în poeme simfonice ; Ed. Caudella, într-o perioadă timpurie, se îndreaptă către doina instrumentală, în timp ce substanța populară la Dimitrescu



Fantezia română de Ed. Caudella.

apare mai diluată și nestilizată. Romanța conferă multor piese o aureolă dulceagă, siropoasă, melancolică. Folosirea unor articulații folclorice imprimă partiturilor o turnură mozaicată, rod al unui amestec eteroclit între potpuriu, divertisment și rapsodie. Cu excepția pieselor de minimă respirație, toate vor fi constituite prin înlănțuirea secțiunilor, arareori se conturează tendința arcuirii părților extreme printr-o formulă teoretică unitară. Considerația se aplică și poemelor lui Stephănescu, deși logica arhitecturală pare meticulos urmărită.

Cum arătam, Caudella se consacră pieselor orchestrale de la o vîrstă timpurie, genul preferat fiind fantezia, scrisă pentru vioară și pian, apoi pentru vioară și orchestră și în cele din urmă pentru orchestră. Fanteziile reprezintă genul simfonic cel mai solicitat în creația acestui compozitor. Prima, scrisă în 1862, reorchestrată în cîteva rînduri, poartă titlul : *Fantezia română op. 1, pentru vioară și pian* (orchestră) [2]. De la bun început se remarcă coloritul național, chiar dacă nu se menține cu pregnanță în toate cele trei secțiuni : introducere, horă, variațiuni. A doua fantezie, *Dor de țară* (1864), reorchestrată în 1896 și executată în același an, s-a interpretat în primă audiție cu ocazia inaugurării noii clădiri a Teatrului din Iași. Se evidențiază o structură deschisă, bazată pe folclor : doină, dans, melodie populară, horă. Tema doinei, de alură instrumentală, are o puternică amprentă românească :



Același cerc folcloric se explorează și în fantezia *Reîntoarcerea în patrie, op. 7,* care în versiunea orchestrală din 1899 pentru vioară și orchestră pare o reluare a fanteziei pentru vioară și pian *Reîntoarcerea în țară.* Precizăm că este foarte greu de determinat numărul exact al fanteziilor. Am fi crezut că *Reîntoarcerea* este a treia fantezie, în realitate a treia se va intitula *Umbra lui Ștefan cel Mare* (ianuarie 1897), în care melodiile populare orășenești sînt chemate să glorifice faptele eroice ale marelui domn al Moldovei.

Iubire și frăție se intitulează a patra fantezie pe cîntece populare, terminată la 26 mai 1898, constituită prin alăturarea unor secțiuni variate, legate de genurile și citatele populare valorificate. În mod deosebit se remarcă doina ce răsună imediat după introducere, într-o desfășurare melodică molcomă, bogat înflorată, expresie a pitorescului și dorului. Din această perioadă mai consemnăm două *Potpuriuri naționale pentru orchestră.*

---

[2] *Fantezia română* într-un manuscris se intitulează *Amintiri patriotice.*

Nelegată direct de folclor este piesa pentru orchestră *Pe mare, op. 30,* compusă în 1895, care, spre deosebire de fantezii, unde nu se destăinuieşte decît programul general, prin titlu, conţine indicaţii detailate, fără însă a se urmări o acţiune. Episoadele piesei poartă indicaţiile : barcarolă, cîntecul mateloţilor, furtuna, cîntecul nimfelor. Reţine atenţia cîntarea unor corespondenţe sonore la diferitele ipostaze ale mării, surprinse cu bun gust şi fantezie.

Secundele mărite, inflexiunile cromatice de rit modal, genurile folosite, intuirea parlando-ului rubato al doinei, conferă fanteziilor lui Caudella colorit naţional, deşi nu apare suficient de pregnant. Poate pentru stadiul primar al muzicii simfonice, efortul lui Caudella ar trebui privit cu mai multă simpatie. De altfel, fantezia, conform viziunii sale, se profilează ca gen de tip folcloric, marcînd similitudini cu rapsodia. Nu le-a intitulat rapsodii, deşi muzical autorul ar fi fost îndreptăţit, probabil datorită fondului programatic. Rapsodia apare ca o piesă orchestrală grefată pe motive populare, un gen al muzicii pure, în timp ce fantezia, deşi făurită din acelaşi aluat folcloric, are imaginile condiţionate de ilustrarea unor idei tematice. *Amintirile patriotice, Dorul de ţară, Reîntoarcerea în patrie, Umbra lui Ştefan cel Mare* prezintă aspecte sugestive ale unei anumite opere ideatice : exprimarea sentimentului de dragoste pentru glia maternă. În faza genezei, asemenea proiecte au avut o semnificaţie simbolică, dar cu trecerea anilor se menţine doar valoarea lor istorică. Da la *Uvertura naţională* a lui Herfner, *Uvertura naţională „Moldova"* a lui Flechtenmacher şi fanteziile lui Caudella se proiectează primele linii ale simfonismului românesc în care se va afirma mai tîrziu strălucitor Enescu.

George Stephănescu este autorul a şase hori naţionale, a şase piese pentru orchestră, considerate „poeme simfonice miniaturale". Toate poartă titluri programatice : *În munţi, Lacrimile, În alte timpuri, Visul în crîng, Între flori, Secerişul.* Programatismul se inspiră din frumuseţile naturii patriei, justificînd folosirea formulelor melodice folclorice de rezonanţă lăutărească. Desprinse din matca pregnantă a melodiilor instrumentale lăutăreşti, piesele orchestrale sau pianistice sînt structurate pe clişeul horei. Numai că, în viziunea lui Stephănescu, hora capătă proporţii ceva mai dezvoltate decît la Vulpian, datorită apelării la principiul formei ternare, de cele mai multe ori complexă, cu secţiuni lărgite prin repetări şi uneori dezvoltări orchestrale. Bunăoară, forma poemului simfonic *În munţi* va fi : ABC (dezvoltat) AB. Metrica va fi stabilită la 6/8. Tonalităţile de obicei sînt minore : *re* minor *(În munţi), mi* minor *(Visul* şi *În crîng).*

Ceea ce le conferă farmec şi astăzi sînt inflexiunile lăutăreşti, caracterul popular în deplină concordanţă cu sfera imagistică formulată în titlu. Se aud insistent formule citate ce revin obsedant, ca de exemplu în *Visul,* unde întregul discurs se edifică pe formula acompaniatoare.

„VISUL"



Fiecare piesă orchestrală reliefează o anumită formulă, dar gradul lor de înrudire, între poeme, nu merge prea departe, ceea ce explică caracterul limitat al stratului intonațional explorat. Dintre temele poemelor miniaturale am ales exemplul horei *În munți*, ca mărturie a substanței românești pe care Stephănescu a introdus-o în genul simfonic, mergînd mai departe decît în *Uvertura națională*.

ÎN MUNȚI



Poemele simfonice miniaturale pot fi considerate creații în caracter lăutăresc, fără o vădită preocupare pentru a-i satisface pe pretențioșii aderenți ai muzicii occidentale și, mai ales, ai tiparelor ei. Prin piesele de orchestră miniaturale, Stephănescu face un pas important spre atacarea degajată, în conformitate cu necesitățile lăuntrice muzicii noastre, a formelor simfonice, abordînd o cale proprie, neconformă normelor clasice, ce unora le părea suficientă pentru o plasmă expresivă.

Se naște întrebarea în ce măsură titulatura „poem simfonic" și programatismul adoptat de Stephănescu își au justificarea aici. Iată o chestiune la care răspunsul nu poate fi afirmativ, deoarece criteriile conducătoare au fost relative. Numai dacă privim poemul simfonic, ca structură arhitecturală atît de flexibilă și generoasă, neîncadrat în evoluția istorică europeană, își poate justifica identitatea. Într-o perioadă în care, după Liszt, Franck își definea poemul simfonic printr-un suport literar, cu o acțiune bogată, iar Richard Strauss își permitea să transpună în imagini numeroase peripeții dinamice teatrale, cu greu le putem alătura ideile programatice statice, lipsite de acțiune dramatică ale lui Stephănescu. Privind stadiul la care ajunsese poemul simfonic ca gen muzical și complexitatea sa, desigur încercările fie și „miniaturale" ale lui Stephănescu nu se pot determina ca atare. În muzica românească, despre poeme cu adevărat simfonice, de rezonanța celor făurite de menționații compozitori, vor da la iveală Castaldi, Alessandrescu. Stephănescu poate fi considerat, într-o evoluție națională, ca un precursor al genului, cu încercări embrionare, meritorii mai ales prin intențiile ce le

poartă. Miniaturile orchestrale ale lui Stephănescu nu întrunesc condiţia dublării sau explicării desfăşurării imaginilor printr-un text literar, nu au acţiune, conflict, suport dramatic ; ideile muzicale nu sînt purtătoare ale unor simboluri poetice, nu cunosc procedeul transfigurării în funcţie de conjunctura nouă ce se defineşte în procesul desfăşurării.

Desigur, Stephănescu era conştient de tipul de „poem simfonic“ creat. Nu întîmplător se referă la „poeme simfonice miniaturale“, deci lipsite de pretenţia atributelor caracteristice. De bună seamă, intenţiile lui Stephănescu vizează numai o tangentă a poemului simfonic : existenţa unei imagini directoare, surprinsă în mediul obiectiv, în natură. Decurge din viziunea statică a conţinutului un corespondent static muzical, determinat prin imaginea conducătoare muzicală, care nu cunoaşte procesul metamorfozării.

Pe linia afirmării drumului propriu în evoluţia simfonică, Stephănescu urmăreşte două coordonate : ideea programatică, imuabilă, fixă, neemancipată, şi coloritul naţional. Muzica reflectă şi consecinţele negative provenite din prima componentă : idilismul, lipsa inciziei dramatice, descriptivismul hieratic. Cu aceste limite să recunoaştem că ambianţa generală nu e lipsită de un anumit farmec românesc, de poezie, lirism şi melancolie. Contestarea acestor calităţi ar însemna negarea valorii artistice, neconformă cu principiul obiectivităţii istorice.

C. Dimitrescu, la fel ca şi G. Stephănescu, reprezintă începutul plăpînd al simfonismului autohton, de data aceasta prin piese orchestrale de mică întindere, cu iz programatic. Spre deosebire de Stephănescu, programatismul său nu va fi împrumutat din domeniul peisajului natural, din sfera realităţii, ci din viaţa lăuntrică, sufletească, fiind purtătoare a unor dispoziţii sufleteşti *(La Consolation, Serenada, Reverie).* În unele cazuri, compozitorul se adresează unor titluri caracteristice : preludiu, gavotă, menuet, divertisment, berceuse, Marcia turca şi altele. Aproape toate compoziţiile lui Dimitrescu au un caracter concertant, fiind concepute pentru violoncel şi orchestră. Rezultă că atunci cînd apelează la un element programatic, C. Dimitrescu nu urmăreşte corespondenţa muzicală a unei imagini riguros precizate, ci se complace în realizarea unor pagini în care singurul factor ordonator al expresiei este însăşi muzica. Acest aspect nu este criticabil. Din păcate partiturile nu vădesc un stil personal, mai corect, nu oferă pagini riguros reliefate, care să ne permită o detaşare netă a individualităţii sale creatoare. De cele mai multe ori preferă un limbaj cvasi-academic, de alură sentimentală-elegiacă, într-un fior romantic nu prea viguros.

Eteroclismul muzicii simfonice se evită de către Dimitrescu în cîteva cazuri : *Dans oriental, Serenada română, op. 9, Potpuriu naţional* şi *Visul Dochiei* (versiunea pentru violoncel şi orchestră, 1898) unde orientarea spre foclor este salutară şi vitală, deşi în privinţa autenticităţii se pot formula suficiente obiecţii, dat fiind masivele concesii fă-

cute aceluiași filon occidental, cu tentă sentimentalo-romantică. Desigur, formule disparate de proveniență folclorică se pot desluși în miniaturile orchestrale semnate de Dimitrescu, dar ele nu constituie pietre de răscruce în muzica românească, menite să marcheze momente demne de reținut. Ca atare, peisajul muzicii simfonice originale, ce nu atinge formele mari de tipul uverturii, nu are pregnanță și nici vîrfuri importante. Încercările sînt timide, neunitare, tributare muzicii străine, iar în cazul în care se întrupează din seva folclorică se realizează stîngaci. Oricum, e o fază de căutări și plăpînde licăriri, care se va împlini în curînd. Pe această traiectorie se impun totuși două lucrări ce înregistrează, în fapt, drumul ce duce la faza superioară.

STEPHĂNESCU ȘI MUREȘIANU CREEAZĂ „UVERTURA NAȚIONALĂ".

George Stephănescu își înscrie numele în domeniul simfonic printr-o lucrare pătrunsă de sentimentul dragostei pentru patrie, *Uvertura națională,* în *re* major (1876), fructul preocupărilor pe linia cristalizării și afirmării simfonismului autohton. După o perioadă de ucenicie, de însușire a schemelor tradiționale, concretizate mai ales în *Simfonia în la major,* Stephănescu se îndreaptă cu hotărîre către muzica populară. A scrie muzică națională, a relua pe o platformă superioară experiența antecesorilor, în frunte cu Flechtenmacher, însemna a conjuga principiile clasice cu ritmurile și turnurile melodice caracteristice muzicii populare, într-o sinteză stilistică ce evidenția simfonismul românesc.

Odată cu *Uvertura națională,* Stephănescu se orientează decis către nevoile artistice ale României, angajîndu-se prin creație să slujească procesul afirmării naționale, iar prin activitatea didactică și artistică, să demonstreze aptitudinile interpreților de a fonda Opera Română.

Stephănescu (13 decembrie 1843 — 25 aprilie 1825) era un muzician înzestrat, absolvent al Conservatoarelor din București și Paris, printre profesorii săi de compoziție fiind Fr. D. Auber și A. Thomas. Deși a fost absorbit de munca titanică pentru înjghebarea trupelor lirice românești, creația sa cuprinde partituri vocale, vocal-simfonice, camerale și simfonice, impunînd un stil limpede, bogat în culori și inventivitate, brodat cu rezonanțe folclorice. După faza de școală, el a știut să domine influențele, căutînd cu ardoare propriul drum creator, fapt care s-a soldat cu o amprentă destul de bine individualizată în peisajul componistic românesc.

Uvertura națională de G. Stephănescu, comparată cu ceea ce apăruse pînă atunci, se prezintă drept una dintre cele mai impunătoare realizări, putînd fi socotită drept moment reprezentativ al muzicii sim-

fonice din perioada afirmării, cu un profil autentic, de calitate. *Uvertura națională „Moldova"* de Flechtenmacher marchează un debut, pe cînd *Uvertura* lui Stephănescu aduce elementul realizării artistice, într-o conexiune armonioasă a polilor universal și național. Se edifică în această uvertură simfonismul, acea metodă de dezvoltare a ideilor muzicale care presupune dialectica structurilor. Pentru prima oară în muzica noastră se obține modificarea fizionomică a unei teme, deși se evită confruntarea dramatică a ideilor, recurgîndu-se la înrudiri de gen, procesul imaginilor, continua lor devenire se înfăptuiește într-o manieră spontană, meșteșugită. Formulînd aceste observații ne gîndim la unitatea obținută prin tema narativă din introducere, care în finalul uverturii se readuce în sonorități monumentale, eroice. Pe lîngă unitatea lucrării, asigurată printr-o folosire rațională a materialului tematic, se poate vorbi despre tratarea adecvată a formei de sonată, ce primește o interpretare personală, oarecum liberă, imprimînd discursului trăsături ce favorizează asociații cu poemul simfonic. Acestor factori constitutivi, li se adaugă pecetea românească a temelor, mai evidentă în cele două idei contrastante.

În elaborarea *Uverturii naționale,* compozitorul probabil s-a condus după principiile muzicii cu program. Deși nu cunoaștem pe bază de documente dacă Stephănescu s-a ghidat după un anume program literar, desfășurarea muzicală ne îndreptățește să stabilim cel puțin cercul tematicii care l-a animat. Scrisă cu un an înaintea obținerii Independenței și atribuindu-i un titlu grăitor, *Uvertura* este expresia sentimentelor patriotice. Susține această teză fondul emoțional dominat de ambianța epico-dramatică, la început veselă, zglobie, duioasă în secțiunea centrală, iar apoi eroico-dramatică, măreață. După desfășurarea muzicală s-ar putea derula o acțiune cursivă, căreia nu-i este străină rețeta folosită și de Flechtenmacher, iar la începutul secolului al XX-lea de Caudella : redarea suferinței îndurate în vremurile de restriște, exprimarea vitalității și robusteții spirituale a poporului român ca o coordonată a prezentului și încrederea în viitorul senin. De remarcat că aceste trăsături diferite în esență vor fi pliate pe aria expresivă a genurilor folclorice sau de circulație : cîntecul bătrînesc (balada), romanța, melodiile de joc (lăutărești) și cîntecul eroic, de slavă, de luptă, ca transfigurare a celui epic. Tocmai acest mers progresiv de la epic la eroic, prin folosirea aceluiași nucleu tematic, conferă lucrării unele atribute specifice poemului simfonic. În plus, această lărgire a structurii este favorizată și de introducerea amplă ce precede forma propriu-zisă de sonată, în care, prin intermediul variațiunilor, se produce o permanentă progresie a materialului tematic inițial înspre sfera eroică, prin dramatizarea armonico-timbrală a temei.

Uvertura națională debutează printr-o introducere lentă, în care se relevă melodia evocatoare, latent pătrunsă de accente eroice. Ar putea fi interpretată ca o chemare la redeșteptare națională, ca un apel la acțiune venit de departe.

UVERTURA NAȚIONALĂ



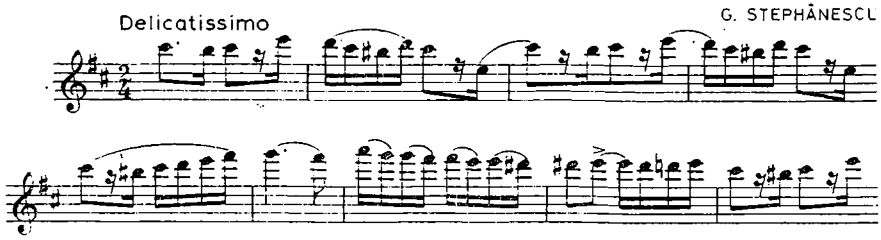
Motivul central expus de oboi se consumă în primele patru măsuri, iar ceea ce urmează este deja o dezvoltare variațională, în care se deslușesc mai multe secțiuni. De remarcat că în profilul tematic central se infiltrează suficiente atribute naționale, mișcarea, ușor legănată a ritmului de 6/8, în care se enunță melodia cu iz de romanță și baladă, și formule melodice ce își afirmă cu dezinvoltură originea folclorică. Mersul ascendent melodic oferă o tipică formulă cu secundă mărită (modul minor armonic de *re*), ca apoi, descendent, să se profileze succesiuni melodice de rezonanță modală : *mi — re — do — si becar — la bemol — sol — fa diez — mi,* sau *si becar — la — sol diez — fa — mi — re — do diez — mi.*

Tema inițială este readusă de cîteva ori, în alte învеșmîntări orchestrale, din registrul înalt spre cel grav, amplificîndu-se într-o culminație ce marchează transfigurarea eroico-dramatică a temei, a atmosferei. Planul tonal parcurge traiectul *re* minor, dominanta *la, sol* minor și *la* major.

Allegro-ul de sonată, mișcarea dinamică a uverturii prezintă două teme sprințare. Înaintea enunțării propriu-zise a primei teme, compozitorul recurge la o descreștere a sonorităților într-o secțiune tranzitivă ce anticipează elemente intervalice ale ideii centrale din allegro. Se modifică metrul 2/4. Prima temă, energică, antrenantă, are un caracter de joc.



Tema secundă nu schimbă ambianța jucăușă, cu toate că emană o expresie lirică, expansivă, permițînd asociații cu jocurile păstorești.



Expunerea se face pe un punct de orgă, pe tonică (*la* în bas). Cît priveşte constituţia temei, remarcăm pregnanţa motivică repetată în măsurile 3—4, ca apoi să înscrie o dezvoltare melodică, cu tînguiri secvenţionale descendente, atît de proprii muzicii noastre, ca în încheiere să se pregătească reluarea unei alte fraze ce se anunţă cu acelaşi contur tematic.

Dezvoltarea nu ocupă un spaţiu prea amplu, deoarece rostul ei ar diminua logica reluării ideii epice din introducere. Se folosesc aşadar, în secţiunea concisă a dezvoltării, procedee contrapunctice, imitaţii, prelucrări motivice, contraste instrumentale, opuneri coloristice. Spre sfîrşitul dezvoltării apare un episod melodic nou, cu un pronunţat substrat liric, într-un stil de romanţă, ce are puncte comune şi cu ariile operelor italiene. Introducerea acestui episod în dezvoltare nu este prea fericită din mai multe cauze. Poate servi susţinerii că Stephănescu nu a ştiut să valorifice materialul tematic ca sursă generatoare a dezvoltării. Deci, făcînd concesia introducerii episodului în dezvoltare, de altfel ca şi Flechtenmacher, Stephănescu pare să se plaseze de partea acelora care susţineau ireconcilierea motivului de rezonanţă folclorică cu exigenţele travaliului simfonic. Or, pînă în acel moment, Stephănescu demonstrase contrariul, adevărat, pentru scurt timp. Pe de altă parte, nu este exclus ca necesitatea unui contrast mai puternic tematic să-l fi determinat pe compozitor să înscrie respectivul fragment. Indiferent de argumentele pro sau contra episodului în dezvoltare, tema distonează profund cu ceea ce se folosise pînă atunci, remarcîndu-se printr-o banală tentă romanţioasă, lipsită de pregnanţă :



Din fericire, aducerea acestei noi teme nu înseamnă instaurarea unui climat pasiv şi neintegrat, după scurt timp se reaud elementele temei principale a allegro-ului, pregătind apariţia reprizei. Forma de sonată este riguros urmărită, numai că în repriză compozitorul procedează într-un fel aparte. După tema principală reia şi tema secundă,

la flaut și la vioară, în *re* major, deci în tonalitatea de bază, dar fugitiv, enunțiativ, deoarece Stephănescu nu-și concentrează atenția asupra ei, ci asupra temei epice introductive. Readusă la corni, tema capătă amploare, cuprinzînd întreg dispozitivul orchestral, în sonorități din ce în ce mai ample, în fortissimo, redînd o atmosferă încrezătoare, luminoasă. Treptat, se schimbă substanța muzicală, printr-o mișcare „Allegro vivo", ce marchează precipitarea discursului, coincizînd spre coda, ce are la bază materialul temei secunde, ca o compensație, imprimîndu-se o cuceritoare vervă dinamică, o chemare la joc și la bună dispoziție. În ultimele măsuri ale uverturii, compozitorul apropie tematic motivele temei principale și ale celei secunde, le generalizează, căutînd parcă să le comprime ca astfel să evidențieze originea lor folclorică, mai precis similitudinile cu folclorul. Precizăm, Stephănescu nu citează teme populare, ci creează în spiritul acestora.

La toate aceste rigori de compoziție, cărora li se răspunde după normele cele mai exigente, trebuie adăugate măiestria compozitorului, fantezia coloristică, spontaneitatea scriiturii, care nu mai e greoaie, anchilozată, netrădînd eforturi pentru realizarea arcului arhitectural. O anumită lejeritate în conducerea vocilor, în obținerea omogenității și în reliefarea planurilor prin mijlocirea formulelor de acompaniament al liniei melodice o demonstrează expunerea temei secunde, marcînd jovialitate și exuberanță. În egală măsură sînt stăpînite mijloacele armonice și cele contrapunctice, ritmul se prezintă activ, asigurînd pulsația permanentă. În *Uvertura națională*, Stephănescu nu uzează de sonoritățile orchestrei, cum se întîmplă în cazuri frecvente cu compozitorii în afirmare, ci folosește adeseori intervențiile solistice într-o manieră de virtuozitate, suflătorii de alamă capătă un rol mai pregnant, îndeosebi în momentele eroice ce readuc tema introductivă.

În ansamblu, *Uvertura națională* rămîne o lucrare de pionierat valoroasă, avînd permanentizate suficiente atribute artistice capabile să-i mențină interesul muzical. Interpretarea lucrării în zilele noastre îi demonstrează vitalitatea și acel imponderabil care se cheamă actualitate artistică.

Alături de G. Stephănescu un nume înscris cu litere majore în plămădirea formelor simfonice ale muzicii românești este Iacob Mureșianu, prin *Uvertura „Ștefan cel Mare"*. De fapt nu este o uvertură în sensul strict al cuvîntului, Mureșianu nu se ghidează în organizarea fluxului sonor după principiul respectării formei de sonată, ci după criterii programatice. Factorul conducător îl constituie transpunerea muzicală a baladei lui D. Bolintineanu, într-o viziune care situează în centru figura domnitorului moldovean. Așadar, un alt compozitor transilvănean apelează la sursa literară a lui D. Bolintineanu. I. Mureșianu compune uvertura la sfîrșitul anului 1882, ca la 17/29 august 1883, în cadrul unui concert al Reuniunii din Brașov, să fie prezentată în primă audiție. Ne amintim că Dima a compus lucrarea sa *Mama lui Ștefan cel Mare* în 1884.

Dar să reluăm şirul ideilor. Conducîndu-se după un program literar, Mureşianu adoptă o formă liberă simfonică, ce nu poate fi considerată „uvertură festivă", ci mai curînd poem simfonic. Menţinem însă determinanta „uvertură", deoarece aparţine autorului. Ecourile muzicii cu program, atît de puternice în rîndul romanticilor, l-au cucerit şi pe tînărul compozitor transilvănean, aflat încă pe băncile Conservatorului din Leipzig. Admirator al trecutului istoric, al oamenilor iluştri, I. Mureşianu se foloseşte de acesta ca de un pretext, pentru vehicularea ideilor de fraternitate, de unire cu românii de pretutindeni. Se ştie că, iniţial, compozitorul a fost preocupat de redarea muzicală a figurilor lui Vlad Ţepeş şi Ştefan cel Mare [3]. În cele din urmă, optează pentru acesta, dat fiind valenţele sale lirice, mai generoase, posibilitatea de a oferi iubitorilor de muzică pagini vibrante, străbătute de patosul dragostei de ţară.

I. Mureşianu îşi concepe lucrarea în două părţi, după principiul lent-repede. Prima mişcare, *Adagio ma non troppo*, are un potenţial pronunţat expozitiv, cu nu mai puţin de patru teme individualizate, avînd elemente de repriză. A doua mişcare, *Allegro (Marcia)*, nu este precum s-ar fi putut aştepta o formă clasică de sonată, ci o structură dinamică cu două teme ce se reiau, fără respectarea principiului relaţiei tonale din forma de sonată. Însumînd cele spuse, rezultă că Mureşianu foloseşte şase idei muzicale pregnante, ceea ce pledează evident pentru o formă simfonică liberă.

Uvertura, scrisă în *mi* minor, debutează printr-o temă lirico-narativă, expusă de oboi, dublat de clarinete pe fundalul în tremolo al coardelor. Conform programului, se desenează atmosfera nopţii în care tînăra domniţă aşteaptă cu înfrigurare veşti de la soţul ei, aflat în campanie împotriva turcilor ; o formă esenţializată a melodiei lui Flechtenmacher cu acelaşi titlu, tema are o înfăţişare sobră, o periodizare riguroasă, cu cadenţă pe dominantă şi tonică. În secţiunea a doua se conturează o dezvoltare melodică ce vizează îndepărtate rezonanţe de romanţă, de cîntec orăşenesc.



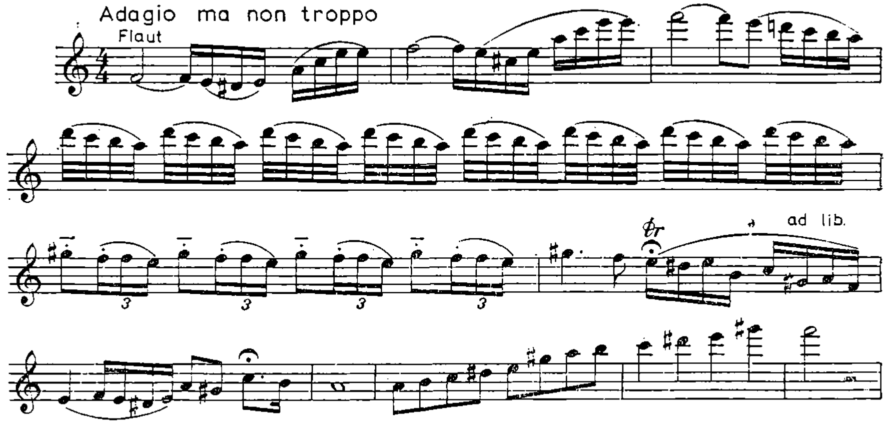
Indiscutabil, compozitorul urmăreşte prin această temă obţinerea unei narări, dovadă fiind caracterul descriptiv al temei, amplificată în reluarea violoncelelor şi a cornilor. Treptat, neliniştea creşte, se enunţă

[3] Gh. Merişescu, *Iacob Mureşianu*, Bucureşti, Editura muzicală, 1966, pag. 124.

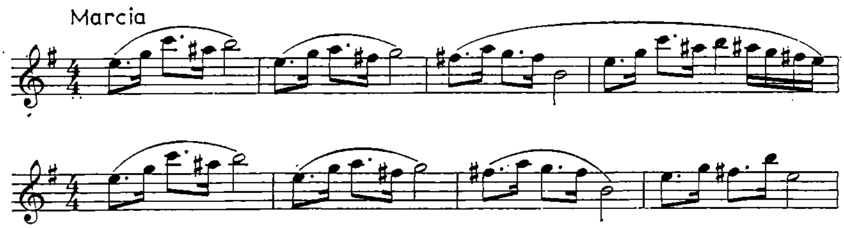
următoarea temă, cu profil ritmat, sacadat, aducînd ecourile luptei. Din această plasmă se va declanșa tema la clarinete, în terțe paralele, atmosfera devine apăsătoare, nimic din strălucirea eroică, dimpotrivă, durere, accente sumbre. Melodia are rezonanță de melopee dramatică, de cîntec jeluitor, marcînd întoarcerea domnitorului rănit, descurajat de spectrul înfrîngerii. Urmează partea muzicală cea mai pitorească a lucrării, o melodie cu puternice inflexiuni populare, aducînd caracterul de doină, ce pare să semnifice încurajările domniței, într-un moment de suferință. Tema se amplifică și marchează, într-un tutti orchestral, o relativă dezvoltare ce se cumulează într-o nouă idee, derivată, cu caracter eroic, care face vădite concesii stilului romantic, partiturilor wagneriene din prima perioadă. Din nou răsună tema primă, în accente mai viguroase, de parcă mama ar interveni în acțiune. Discursul capătă vigoare, se înteţeşte, atmosfera capătă mai multă incizie. În continuare se aud suprapuse două din temele importante : la flaut, tema în caracter popular, iar la coarde, în surdină, tema luptei, care fusese expusă de clarinete, fiind comprimată și pe alocuri redusă la conturul ei ritmic. Astfel, asistăm la o reluare, o repriză a primelor trei teme, cu o relativă suprapunere tonală. Temele b și c, respectiv tema care descrie ecourile bătăliei și cea în caracter popular, apar contrapunctate. De subliniat că deasupra fiecăreia există o altă indicație expresivă : tema c, dolce ; tema b, delicato e facile :



Contrapunctarea acestor teme este de scurtă durată. Rămas singur, flautul deapănă mai departe firul melodiei doinite, cu înfățișare improvizată, făcînd într-o manieră cadențială o splendidă demonstrație a vitalității turnurilor de iz folcloric. Melodia flautului devine un cîntec din fluier, cu mers în rubato, cu figuri motivice descendente, ce se repetă secvențional, încheindu-se cu desenarea unei game. De fapt, Mureșianu nu face altceva decît să arate nemijlocit modul popular de care s-a servit, modul armonic de *la*, cu treapta a patra ridicată.



În acest fel, Mureșianu introduce într-o lucrare simfonică, e drept într-un pasaj solistic, modul frigic, pentru a imprima coloritul pregnant al muzicii românești, realizînd cea mai autentică pagină simfonică națională pînă la Enescu, un moment de intensă expresie a durerii și meditației, a tenacității și nădejdii. Prin „Marcia" se instaurează mișcarea allegro, partea următoare, care nu mai are un tonus meditativ, ci energic. Tema acestei mișcări, în același mod minor, cu treapta IV urcată, pornind de la fundamentala *mi*, se remarcă prin elan, forță expansivă. Ca rezonanță poartă arhaice urme de cîntec orășenesc.



Cît privește semnificația sa programatică, pare să întruchipeze reîntoarcerea lui Ștefan la luptă, declanșarea propriu-zisă a acesteia într-o hotărîre neclintită de sacrificiu și victorie. Legat de menționata temă apare acum o a doua, mai puțin pregnantă, care pare să o completeze pe prima. Singurul atribut emoțional adus în plus pare a fi acela al unei explozii de bucurie, de satisfacție a succesului.



Aceste două teme se reiau mereu, atmosfera devenind tot mai strălucitoare și festivă, inclusiv în ultimele măsuri. Cum nici una din temele primei mișcări nu se aduce în Allegro, lucrarea nu are organicitatea tematică a uverturii lui Stephănescu. Dimpotrivă, prin temele diverse și numeroase, ea are o înfățișare mozaicată, dar nu în sensul de potpuriu, de fantezie. Readucerea temelor, fie și în aceeași mișcare, în tonalități ce contribuie la cimentarea centrului inițial, se face într-o manieră care pledează pentru stăpînirea arhitecturală, cu o anumită libertate ce derivă din conduita programului. Afirmația că Mureșianu încă nu stăpînește formele simfonice, respectiv sonata, nu pare lipsită de temei, deoarece se conturează atribute specifice formei de sonată, într-o tratare nefortuită. De exemplu, tema doinită se expune în *la* minor — tonalitatea uverturii. Reluată, ea va fi în *re* minor, ca de altfel și tema *b*, cu caracter de luptă. Deplasarea tonală se produce nu înspre tonică, ci pornește de la tonică, ca să ajungă la tonalitatea subdominantei. Logica acestui plan e să pregătească afirmarea tonalității dominantei — *mi* — care coincide cu mișcarea dinamică. Aici relația tonală este mai riguroasă, în sensul că temele din *mi* minor și respectiv *sol* major modulează în final în *la* minor. Așadar, principiul reprizei în tonalitatea fundamentală se respectă, într-o formă liberă, dar nu în forma tipică de sonată.

Mureșianu nu urmărește pas cu pas firul evenimentelor descrise în baladă, ci o sugerare a planurilor mari ale ei, oprindu-se asupra dispozițiilor importante ce decurg dintr-o anumită situație, dintr-un anumit moment. Acțiunea, în detaliile ei, nu are corespondent direct, ci derulează sentimentele esențiale. Într-un anumit fel, i s-ar putea reproșa lui Mureșianu că față de dramatismul lui Bolintineanu, prezent în mare măsură și la Dima, ponderea lirică este precumpănitoare. Cît privește măiestria orchestrală, aceasta oferă numeroase exemple care să susțină îndemînarea și siguranța tînărului compozitor.

În evoluția simfonismului, *Uvertura „Ștefan cel Mare"* rămîne importantă prin aderarea la două componente de seamă : primo, abordarea programatismului descriptiv, bazat pe un subiect literar, indiferent în ce proporție se urmărește pas cu pas, și secundo, valorificarea melosului folcloric cu inflexiuni modale, am îndrăzni să spunem țărănesc. Mureșianu nu este consecvent cu a doua componentă, în sensul că numai o temă poartă puternicele amprente ale acestui filon popular, de unde rezultă o contradicție care privește direct natura tematică a lucrării. Sub acest aspect Mureșianu nu evită caracterul eterogen, temele sînt prea diferite ca proveniență, mergînd de la folclor (țărănesc) la romanță și stil european. De fapt, în ansamblul lucrării acest aspect este cel mai vulnerabil. Constatăm în acest mod sursa impură, contradictorie, a diferitelor componente întîlnite în lucrările de pionierat. Oscilațiile și elementele stilistice eteroclite demonstrează nehotărîrea compozitorilor precursori, nesiguranța lor în plămădirea propriului drum. De aceea, coexistă aspecte derutante. Între puzderia caracteristicilor se conturează însă și indicații de perspectivă, se articulează mlădițe noi care vor defini, într-o sedimentare și clarificare ulterioară, adevărata cale originală

şi, într-un asemenea sens, contribuţia lui I. Mureşianu rămîne substanţială.

Menţionăm în plus că *Uvertura „Ştefan cel Mare"* este, probabil, singura lucrare de popularitate la timpul ei, cîntată la Braşov, Blaj şi preluată de dirijorul vienez Carl Ziehrer, care a introdus-o în repertoriul său permanent, interpretînd-o în turnee, inclusiv în Statele Unite. În acest fel, avem o mărturie certă a faptului că lucrările compozitorilor precursori nu au rămas în sertare.

În perioada uceniciei, Enescu abordează cele mai diverse genuri simfonice, inclusiv uvertura. Compune astfel, în 1895, *Uvertura tragică*, iar în 1896, *Uvertura triumfală*, lucrări edificatoare pentru drumul său creator ce porneşte de la sentimentul de admiraţie pentru muzica făurită de clasici, îndeosebi pentru Brahms. Ambele uverturi, riguros concepute, trădează un fond emotiv generos care domină întreaga expresie, în ciuda elementului spectacular, inerent vîrstei compozitorului.

CONCERTUL INSTRUMENTAL

Stilul concertant se afirmă în muzica ţării noastre din secolul al XVII-lea, în creaţia lui Gabriel Reilich, în secolul al XVIII-lea fiind continuată în compoziţiile lui I. Sartorius-senior şi îndeosebi în cele ale lui I. Sartorius-junior, în ariile dictumurilor sale de o impresionantă claritate şi pregnanţă expresivă, în înseşi concertele instrumentale scrise în perioada orădeană de M. Haydn şi Carl Ditters von Dittersdorf. În faza modernă a muzicii româneşti, Ludovic Wiest, neobositul virtuoz al arcuşului, compune *Concertul patetic pentru vioară şi orchestră* (1852), lucrare importantă mai ales prin semnificaţia pionieratului [4]. Constantin Dimitrescu, în cele trei concerte pentru violoncel şi orchestră compuse pînă în 1894 [5], realizează deziderattul făuririi literaturii muzicale autohtone concertante, într-o manieră sigură, înzestrînd patrimoniul cultural cu opusuri viabile, de o reală forţă artistică. Este trist că aceste concerte, tipărite încă în veacul trecut, în pofida paginilor remarcabile pe care le conţin, au fost date uitării, ceea ce a făcut ca, practic, ele să fie demult trecute în planul amintirilor. Această profundă nedreptate trebuie reparată, deoarece piese ca cele trei concerte — îndeosebi al treilea, în si minor — au o fluenţă adeseori fermecătoare, purtînd expresii bogate şi pledînd pentru talentul şi inventivitatea compozitorului, cunoscător perfect al resurselor instrumentului solist, fapt evident din pasajele de virtuozitate, ca şi din echilibrul violoncelului şi orchestrei.

C. Dimitrescu, avînd experienţa compunerii mai multor cvartete, de la bun început urmăreşte stilizarea melosului popular, impregnîndu-l

[4] Cosma, O. L. *Hronicul muzicii româneşti*, vol. III, p. 357—359.

[5] Deducem aceasta, întrucît sînt menţionate în prezentarea monografică *Constantin Dimitrescu* de Titus Cerne, *Arta*, Iaşi, III, 1894, nr. 10, p. 157—161.

în substanța muzicală de factură oarecum academică ; obține pagini de calitate, extrem de muzicale, oferind dualismul evident al tentativei de sinteză universal-național.

Concertul nr. 1, în la major, op. 45, dedicat pianistei românce de origine engleză Bessie Take Ionescu, nu dezminte structura tradițională a genului, cele trei ample părți evidențiază monumentalitate, limpezime și bogăție tematică. Nimic din ceea ce ar putea indica o cît de mică fisură în angrenajul tehnicii componistice nu se produce, totul este elaborat cu o deosebită măiestrie, probă concludentă a clasei autorului. Supunînd observației constituția tematismului primei părți (Allegro), scrisă după toate regulile stilului romantic de tipul Saint-Saëns, Dvorak, se conturează un anume eclectism al normelor de organizare motivică pe de o parte, dar, pe de alta, și o fantezie în travaliul acesteia, evidentă încă din primele măsuri.

C. DIMITRESCU



În expoziție există o mare disponibilitate, marcată prin spații întinse, inclusiv al punții. Tema secundă, enunțată în *do* major (*la major* în repriză), are o cantabilitate ce pe alocuri e întregită de pasaje melismatice, unde cromatismele se succed nestingherite, aducînd ușoare aluzii folclorice. Foarte expresivă este partea secundă, *Serenadă — Andante,* iarăși clădită pe un motiv, pe cît de scurt, pe atît de pregnant. În final (Moderato), ritmul de joc, destul de deghizat, devine factor dinamizator al expresiei.

Moderato C. DIMITRESCU

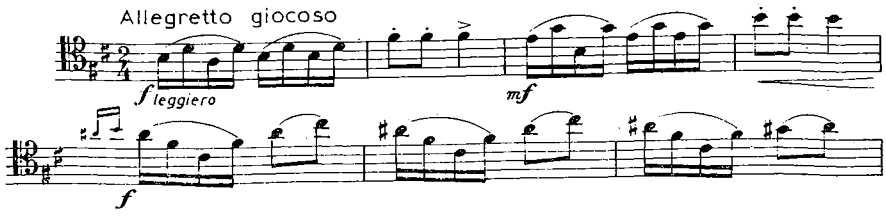


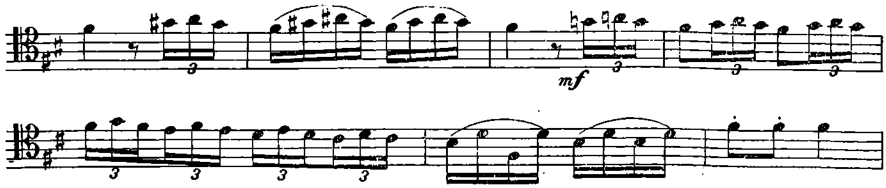
Adeseori orchestra susține valori de note prelungi spre a oferi instrumentului solist posibilitate de reliefare. De altfel, momentele de virtuozitate sînt frecvente, concretizate în coarde duble, game.

Concertul nr. 2, în si minor, dedicat Sofiei Bernfeld, este mai realizat, indicînd o sporită osmoză cu melodia populară. Spre sfîrșitul periodului temei principale a primei părți (Allegro moderato) se remarcă, între partida solistă și orchestră, o dialogare imitativă, fondată pe o cantilenă de rezonanță net folclorică.



În acest fel, de la început se stabilește o fuziune vizibilă cu stratul muzicii populare. Forma de sonată și de data aceasta se încheagă într-o manieră impecabilă, stabilind contrastul tonal *si* minor — *re* major. Partea a doua (Andante) are formă de lied, în măsura 6/8, secțiunea mediană fiind o barcarolă. Finalul, Allegretto giocoso, este clădit pe o temă folclorică, cu caracter de joc.





Și aici abundă pasajele menite să ofere solistului etalarea agilității tehnice într-o deplină încadrare în axa echilibrului și armoniei. Adeseori se disting momente de contrapunctare a planurilor, în intenția obținerii unei mai largi deschideri timbrale.

Și *Concertul al treilea, în re minor*, se înscrie, în intenția evidentă de racordare a muzicii populare, în schemele conceptului simfonic, marcînd aceeași dezinvoltură tehnică și bogăție expresivă. Desigur, straiele sistemului funcțional romantic nu sînt de natură să favorizeze componentul românesc, care, spre deosebire de cvartete, se manifestă dezinvolt îndeosebi în ultimele două concerte. C. Dimitrescu nu se comportă stîngaci în vehicularea ideilor sale, ori a instrumentului solist. Am mai spus-o. În acest fel, se marchează în creația națională un salt calitativ, cînd partituri simfonice, chiar și pe alocuri tributare epigonismului, oferă prezențe bine individualizate, chiar strălucitoare pe alocuri, susținînd ipostaza maturității.

Și Enescu abordează genul concertant, fără însă a merge pînă la capăt cu proiectele sale. În 1895 compune *Baladă pentru vioară și orchestră*, dedicată Evei Rolland, iar în 1896 un *Concert pentru vioară și orchestră*, din care a terminat numai două părți, prima susținînd-o în concert public, în sala Pleyel, la 26 martie 1896. O primă parte dintr-un *Concert pentru pian și orchestră* a compus în decembrie 1897. Cum se vede sînt partituri de școală, fără îndoială tributare modelelor clasice, fapt pentru care Enescu le-a lăsat deoparte. Este paradoxal că acest mare interpret nu a lăsat posterității nici un concert pentru instrumentele pe care le poseda ca un mare maestru : vioara și pianul. Din această cauză, C. Dimitrescu rămîne singurul autor de concerte în etapa cristalizării școlii componistice naționale, concertele sale fiind, fără nici o îndoială, piese de repertoriu, actuale numai prin valoarea lor documentară.

SIMFONIA ÎNCĂ NU-ȘI GĂSEȘTE PROFILUL NAȚIONAL

Deși s-au compus și simfonii, nu putem susține că pînă în 1898 compozitorii noștri au creat simfonia românească. Sînt motive suficiente pentru a nu pleda pentru ceea ce nu poartă girul unei depline vitalități artistice. Mai întîi, toate simfoniile compuse sînt lucrări de școală, dominate copleșitor de stilul clasicilor sau al unor mari personalități. Al

doilea motiv este că, în nici una din simfoniile compuse, nu există nici cea mai mică mărturie care să indice preocuparea pentru găsirea modalității naționale. Cu alte cuvinte, nu sînt introduse motive folclorice în simfonie. Desigur, am face abstracție de acest aspect, dacă în muzica noastră ar fi fost scrisă o lucrare nebazată pe folclor, expresia unei individualități stilistice autentice.

Cauzele acestei stări de fapt nu sînt greu de explicat. Pentru abordarea cu succes a celei mai complexe forme a muzicii simfonice, se cerea o anumită maturizare, o anumită dezvoltare, o acumulare care în unele culturi era rodul strădaniilor mai multor generații. Era nevoie deci de o anumită evoluție. Muzica românească, abia ridicată la faza profesionistă, nu întrunea asemenea condiții, ca să nu mai vorbim de multe alte aspecte adiacente, dar obligatorii, cum ar fi existența formațiilor care să ofere creatorului verificarea sonoră a încercării sale. Era nevoie de o cerință a vieții muzicale pentru simfonie, or, aceasta nu exista.

George Stephănescu a scris o *Simfonie* în 1869, ca elev al Conservatorului din Paris, deci, o simfonie de școală. S-ar fi putut crede că, întors în țară, va continua investigațiile sale în acest domeniu, dar lipsa cerinței obiective nu i-a oferit cadrul pentru așa ceva. După ce cu *Uvertura națională* se convinge că la noi încă nu se prețuiesc creațiile simfonice, se resemnează și-și canalizează eforturile cu precădere în domeniul operei, gen apreciat și căutat în societatea românească. O *Simfonie în la minor* scrie Paul Ciuntu (1866 — 17 decembrie 1918), elev al Conservatorului din Leipzig. Înaintea *Poemei române op. 1*, George Enescu compune patru simfonii, cărora nu le acordă număr de opus, considerîndu-le lucrări de școală. În acest mod toate simfoniile apărute în secolul trecut sînt mai degrabă lucrări de inventar, care pregătesc acea fază de acumulare, după care acest gen putea fi atacat de pe o platformă recunoscută și într-o manieră originală. Este de prisos să mai spunem că în lucrările de școală nu puteau fi întrezărite particularitățile muzicale populare. Simfonia a fost considerată de fapt genul care nu permitea sincronizarea atributelor folclorice cu principiile clasice. Vor trece ani pînă cînd acestei complexe probleme i se vor da răspunsuri convingătoare, soluționări conforme muzicii naționale ce cucerise treptat toate genurile. De fapt, și în simfonie se manifesta același fenomen de escaladare treptată a complexității, de antrenare a forțelor proprii în formele consacrate ; numai în raport cu stăpînirea acestora se putea trece la abordarea unor libertăți individuale și la introducerea elementelor noi, în cazul nostru, provenite din folclor. În stadiul incipient, muzica românească nu dispunea încă de acea libertate interioară față de vechile structuri. Prin aderarea la normele acestora se va ajunge la dominarea lor, astfel ca spiritul românesc să poată fi integrat esenței valorilor universale. Așadar, pentru simfonie, etapa afirmării naționale nu sosise încă ; ne aflam în faza pregătitoare, acumulativă, cînd abia ne

însușeam alfabetul simfoniei. Temerarii care își probează forțele vor elabora lucrări meritorii, eșafodate însă după clișee celebre, încît fac ca imitarea modelelor să transpară de la distanță. Situația descrisă este un fenomen obiectiv întîlnit și în alte școli muzicale. Rimski-Korsakov compune prima sa simfonie în 1865, purtînd girul muzicii clasice. Aceleași constatări sînt valabile și pentru *Simfonia I* de Borodin (1867), lucrare cu evidente trăsături epigonice, nimic original sau rusesc în aceste încercări de școală, scopul urmărit în ele era exersarea tehnicii structurale. Pentru a înțelege mai bine necesitatea rodării meșteșugului recurgem la un citat al lui Enescu legat de elaborarea *Octetului de coarde* (1900), care demonstrează că urmărea, în primele sale lucrări, realizarea anumitor probleme tehnice. „Începînd cu această lucrare — mărturisește Enescu în *Amintiri* — îmi propusesem un scop, care viza mai puțin *personalitatea stilului* (s.n.), cît echilibrul arhitectural. Mă luptam cu o problemă de construcție..." [6]

Asemenea probleme stilistice l-au condus și pe Stephănescu cînd a compus *Simfonia în la major*, prima lucrare de acest gen scrisă de un român, precedînd cu aproape trei decenii alte asemenea încercări. Simfonia datează din timpul anilor petrecuți la studii, la Conservatorul din Paris [7]. Așadar, simfonia nu a fost compusă pentru a satisface cerințele vieții noastre muzicale, ci pentru a răspunde unei programe analitice, scopul didactic constrîngîndu-l pe Stephănescu să respecte anumite norme de la care nu se putea abate. Aparatul orchestral la care recurge este de tip clasic, haydnian, bazat pe coarde și suflătorii de lemn, cărora li se alătură un corn. Această formație avantajează scriitura accesibilă, neîncărcată, aproape camerală, în care flautele, oboiul și viorile dețin rolul instrumentelor principale.

În pofida tributului evident plătit concepției academice, a lipsei de experiență, a absenței amprentei personale (care, dacă există, nu putea fi aplaudată de profesori), lucrarea lasă să se întrevadă un anumit meșteșug, o anumită stăpînire a aparatului orchestral, cunoașterea stilului vienez ; disponibilitățile simfonice ale lui Stephănescu sînt confirmate ulterior în *Uvertura națională*. Alcătuită conform tiparelor clasice, simfonia are patru părți (ultimele două desfășurîndu-se fără pauză) : Allegretto moderato assai, Larghetto, Scherzo și Rondo. Fără să intrăm într-o analiză amănunțită a muzicii acestei simfonii, deoarece valoarea sa artistică este substanțial diminuată prin eclectismul școlăresc de care dă dovadă, vom reține doar cele mai importante aspecte, privitoare îndeosebi la caracterul părților și temelor. În general, se poate spune că temele se remarcă prin melodicitate — fiind vorba de însușirea stilului clasic vom observa rigurozitatea periodizării melodice. Scriitura e sobră,

---

[6] Gavoty, Bernard. *Les souvenirs de Georges Enesco*. Paris, Flammarion, 1955, pag. 85.

[7] Zottoviceanu, Elena. *Prima simfonie românească*. In : *Studii și cercetări de istoria artei*, București, Edit. Academiei Române, 1958, nr. 2, pag. 159.

neîncărcată, adeseori temele sînt încredinţate unor instrumente solistice, restul ansamblului subordonîndu-i-se. Dintre părţile simfoniei, cea mai izbutită sub aspectul suflului unitar este Scherzo-ul, impetuos, năvalnic, amintind de data aceasta mai mult de modelele beethoveniene. Prima parte, în forma Allegro-ului de sonată, are un caracter destul de energic, din care transpare o energie lirică şi nu eroico-dramatică. Tema principală prezintă relief, deşi conţine suficiente atribute comune.



Îi contrastează a doua idee în *mi* major, de un caracter mai viguros, dansant.



Această temă serveşte compozitorului ca material fundamental în desfăşurarea dezvoltării, transformările tematice fiind exploatate mai ales sub forma unor secvenţe melodice cu caracter dialogat între instrumente. Repriza respectă regulile clasice. O frază conclusivă încheie această parte ce reuşeşte să menţină interesul auditiv, nefiind obositoare, dimpotrivă, antrenantă.

Atmosfera calmă, senină se creează în partea secundă, în *fa* major. Nimic nu întunecă ambianţa degajată de această temă, lirică, amintind întrucîtva paginile primilor compozitori romantici.



Spre deosebire de prima parte, în *Larghetto* se poate vorbi de monotonie, deoarece, forma de lied, neaducînd un contrast pronunţat face

ca aceeași muzică, nu prea originală, să se repete ostentativ. Ritmica activă, pregnantă, din partea a treia are menirea să înviorezе climatul, să impună o parte contrastantă. Pulsația continuă, verva, dinamismul, desenul melodic cu caracter instrumental aflat la suflătorii de lemn contribuie la relativa prospețime a muzicii.



În permanență se menține precipitația activă prin figurațiile melodice, trio-ul, desfășurat pe arpegiile coardelor, are sub aspect melodic o înfățișare mai calmă, cu note punctate (în 3/8), cu desfășurări largi.

Finalul nu reușește să continue linia ascendentă a tensiunii emoționale dobîndită de scherzo. Ca atare, sub raport dramaturgic, partea ultimă nu are darul să încheie simfonia într-o linie înălțătoare, tensiunea descrește, sonoritățile nu mai au aceeași pregnanță, forma apare mai dezlînată, pierzîndu-se în arabescuri miniaturale, în secțiuni disparate, neluminate de o puternică sursă. Tema refrenului, expusă de clarinet, este singura licărire a finalului, aducînd un profil dansant, poate ecouri ale jocurilor populare, stilizate într-așa fel, încît nu se mai recunosc impulsurile inițiale.



A-i acorda origine românească ar însemna să exagerăm lucrurile pentru a scoate forțat elemente naționale. Stephănescu nu-și putea permite acest lucru într-o lucrare de școală, deși n-ar fi exclus să se fi ghidat după modelele haydniene, beethoveniene, care au introdus elemente folclorice, neîndrăznind să meargă pînă la capăt. Indiscutabil, tema de mai sus are o ușoară tentă populară, dar nu poate fi atribuită muzicii noastre, deoarece nu deține caracteristici specifice evidente care să elimine din competiție alte filoane populare. E o generalizare pe bază de folclor, dusă pînă în acel stadiu în care componentele naționale încep să se volatilizeze.

Remarcăm şi procedeele polifonice bine mînuite : fugato, stretta, imitaţiile. Interesant este că înaintea atacării acordului final readuce, pe o coroană a suflătorilor de lemn, frînturi tematice din părţile anterioare, ceea ce constituie un procedeu ce nu mai este caracteristic clasicilor, ci romanticilor francezi.

Simfonia în la major de G. Stephănescu, posesoare a unor calităţi incontestabile, rămîne o lucrare întîrziată ca stil, faţă de ceea ce se compune în acea vreme, ca atare are o valoare istorică şi documentară. N-a fost interpretată în timpul vieţii compozitorului. Şi prima audiţie, după aproape un secol, se datorează bunei intenţii a muzicienilor de astăzi de a cunoaşte lucrările de pionierat.

Compozitorul Paul Ciuntu, autor ce se impune mai ales în primele decenii ale secolului al XX-lea, abordează genul simfoniei dovedind o mare receptivitate pentru stilul romantic. Aderenţa sa la principii ce decurg din estetica wagneriană nu pare întîmplătoare, prin formaţia sa e legat de muzica germană, pe care o admiră şi o urmează. La un an după terminarea studiilor la Conservatorul din Leipzig, în 1892, compune *Simfonia în la minor*, o lucrare impunătoare ca proporţii.

Stilul cultivat de Ciuntu se înscrie pe filiera simfonismului german, evidenţiind tendinţa spre monumentalism : părţi ample, melodicitate cursivă, tinzînd să devină continuă, procedee contrapunctice folosite cu dezinvoltură. Se observă de asemenea intenţia extinderii cadrului armonic prin apelarea la note cromatice, suspensii, note pasagere, avînd rolul îmbogăţirii sonore. Deşi se auzeau voci care pledau pentru tratarea îndrăzneaţă a formelor, P. Ciuntu rămîne consecvent marii tradiţii, structurilor clasice. Muzica sa constituie rezultanta sintezei stilistice a compozitorilor Schumann, Wagner, Bruckner, dar la umbra acestor coloşi, personalitatea compozitorului nostru păleşte. Evident, Ciuntu nu-şi pune problema realizării specificului naţional, legăturile sale cu folclorul sînt aproape inexistente, şi nicidecum nu au contingenţă cu această partitură.

Paul Ciuntu îşi concepe simfonia în patru mişcări : Allegro molto, Adagio, Allegro non troppo, Allegro. La temelia formei de sonată din prima parte se află contrastul, relativ pronunţat, dintre o temă viguroasă şi o temă lirică, visătoare. Iată motivul primei teme.



Opoziţia tonală între cele două idei protagoniste este *la* minor — *fa* major. Remarcăm cadrul generos, de largă respiraţie, al temelor, al travaliului din dezvoltare, impunînd o ambianţă eroico-dramatică reflexivă. Pentru a înţelege caracterul tributar al muzicii lui Ciuntu recurgem la tema părţii secunde :



Desigur, notele cromatice, inflexiunile acordice de nonă sînt frecvente și nu determină în sine lipsa autenticității. Admițînd o asemenea manieră, atît de asemănătoare multor pagini, aducînd o rețetă riguros confecționată, se poate spune că stilul lui Ciuntu nu este lipsit de farmec. Desigur, într-o simfonie configurația tematică nu determină decît în mică parte substanța generală, factorii ce concură la realizarea suflului simfonic sînt multipli. Dacă s-ar aprecia o lucrare de proporții numai după teme, am decreta banale simfonii de anvergură. Simfonia nu este lipsită de fior, de vibrație, compozitorul mînuiește cu siguranță construcțiile mari. Ca formă, partea a doua este o temă cu variațiuni, de o factură luxuriantă, cu numeroase note ornamentale. Scherzo-ul într-un caracter monumental, nu se rezumă la un flux expozitiv, ci evidențiază momente dezvoltătoare, ca bunăoară în coda. Simfonia lui P. Ciuntu nu este o lucrare de școală, în oricare altă compoziție stilul compozitorului se bizuie pe aceeași sursă muzicală germană. Romantismul preconizat de P. Ciuntu apare în muzica noastră oarecum izolat, ca o insulă singuratică, putînd fi plasat în acea zonă a copilăriei muzicii noastre, din care vor răsări mai tîrziu Enescu, Cuclin, Jora. Numai că aceștia, spre deosebire de Ciuntu, se orientează spre muzica germană numai în măsura în care au nevoie. În nici un caz — excepție fac simfoniile enesciene fără număr de opus — nu se lasă copleșiți de renumele și atributele ei.

GEORGE ENESCU ÎȘI PREGĂTEȘTE DEBUTUL SIMFONIC

George Enescu, copilul minune născut la Liveni în 7 august 1881, elev al conservatoarelor din Viena și Paris, în lucrări de școală — uverturi, cantate, muzică de cameră, suite, simfonii — urmărește împlinirea dezideratului tehnic. Folosind un termen uzual în zilele noastre, aceste lucrări pot fi considerate „experimentale" deoarece în fiecare se are în vedere rezolvarea unei probleme de expresie și măiestrie, iar pe ansam-

blu, formarea individualităţii creatoare. Tocmai din această cauză compozitorul nu le-a tratat ulterior ca piese definitive pentru stilul său, neincluzîndu-le în şirul opusurilor reprezentative. Avem aici explicaţia succintă a cauzei pentru care Enescu nu le menţionează sau nu insistă asupra lor în *Conversaţiile* cu B. Gavoty şi totodată de ce n-a ţinut să le vadă pe afişele de concert. O singură dată a făcut Enescu o excepţie, în februarie 1934, cînd şi-a dirijat, la Ateneul Român, *Simfonia de şcoală, în re minor*. Acest fapt, mai mult sau mai puţin semnificativ, l-a trădat, demonstrînd că acele lucrări nu au fost lipsite de importanţă în evoluţia sa, că prin ele Enescu a devenit o personalitate componistică distinctă. Afirmaţia ar putea naşte nedumeriri, deoarece în acele lucrări Enescu apare ca un admirator al muzicii de circulaţie în acea vreme, în mod deosebit a lui Brahms şi Wagner, doi corifei care i-au oferit momente de extaz, meditare şi imbolduri. În lucrările de tinereţe, Enescu mai degrabă copiază decît creează, mai exact, compune în maniera muzicii pe care o consideră demnă ; de unde pagini întregi vor suna à la cutare sau cutare. Modalitatea descrisă îi serveşte de minune la verificarea, cu sudoarea propriei frunţi, a procedeelor care i-au consacrat pe marii compozitori. Urmîndu-i fidel în lucrări de şcoală, Enescu învaţă, iar pe măsură ce-şi însuşeşte tainele meşteşugăreşti, se îndepărtează de modele. Dominarea unui peisaj îl face să meargă mai departe, pentru a scruta o altă panoramă. În acest fel, Enescu cucereşte rînd pe rînd tot ceea ce era capabil să ofere noi perspective. Abia după această fază îşi permite să lase la o parte acumulările, mai exact, să le confere interpretări şi rezolvări personale. Ajuns la acest stadiu, Enescu devine el însuşi şi consideră partiturile create demne de numele său. Aceasta s-a întîmplat în 1898 cu *Poema română*. Toate compoziţiile anterioare, şi nu sînt puţine, chiar şi cele definitivate, ilustrează faza apersonală, faza devenirii, pe care Enescu, spre deosebire de alţi confraţi de breaslă, nu o trece în marele inventar lăsat posterităţii.

Totuşi compoziţiile închise în sertar au o mare importanţă în conturarea personalităţii enesciene, furnizînd elemente embrionare trăsăturilor specifice de mai tîrziu. Însăşi exigenţa de a nu le pune la socoteală este prima componentă a felului său de a fi, a autoexigenţei. În ele se desprind aspecte marcante, definitorii nu numai pentru Enescu ci şi pentru muzica românească în general. Evident, Enescu şi muzica neamului său numai aparent sînt două entităţi, deoarece se confundă. Problemele aflate pe şantierul creatorilor contemporani erau identice, întîlnindu-le la mai toţi compozitorii de care ne-am ocupat pînă în acest moment ; le vom detecta şi în creaţia lui Enescu. În acest fel se poate vorbi despre o interferenţă, o comuniune de probleme la creatorii ce formează generaţia fondatorilor şcolii româneşti şi la tînărul Enescu, sedimentîndu-se joncţiunea ce avea să imprime continuitatea ideilor anterioare şi în special să le dea relief, profunzime, paşaport de circulaţie internaţională. Ca şi compozitorii precursori, Enescu se străduieşte să-şi însuşească alfabetul clasic. Muzica românească profesionistă, înainte de a se avînta în larg sub un pavilion propriu, navighează pe vase străine.



George Enescu.

Asimilarea formelor și procedeelor clasicilor vienezi este primul obiectiv ce și-l trasează cu toții, deci și Enescu, încercîndu-și puterile în genurile simfonice și cu precădere în simfonii. De ce cu precădere ? Deoarece complexitatea genului punea mai multe probleme decît oricare altul, și o dată stăpînit însemna implicit dominarea genurilor subadiacente. Acest fapt mai provine și din numărul lucrărilor scrise : uverturi două, simfonii patru. Care sînt acestea și ce demonstrează ?

Prima simfonie de școală, în re minor (nr. 1) a fost terminată la Paris, la 3 mai 1895, deci în vremea cînd era elevul lui J. Massenet.

Următoarea, *Simfonia în fa minor*, pentru bariton, cor şi orchestră, o compune tot la Paris, în perioada 29 iunie 1895 — martie 1896. Din acelaşi an datează şi *Simfonia în fa major*. În sfîrşit, în 1898, concomitent cu *Poema română*, dă la iveală o nouă *Simfonie, în mi bemol major*. Deci, patru simfonii scrise la Paris. Desigur că, dacă nu toate, cel puţin unele au fost cerute în cadrul programei clasei de compoziţie. Enescu nu era elevul care să facă lucruri de mîntuială, formale, seriozitatea şi-a dat mîna cu meticulozitatea în dobîndirea cunoştinţelor componistice. Prin urmare, simfoniile reprezintă ceva mai mult decît lucrări corecte, scrise din obligaţie, dar totuşi, nu atît de mult încît să fie luate drept etalon al muzicii sale. Comparate cu simfoniile lui Stephănescu şi Ciuntu, simfoniile enesciene apar superioare, expresia lor devine incomparabil mai adîncă, fiind purtată pe suprafeţe ce dezvăluie infinite nuanţe psihologice şi spectre policrome. Talentul enescian se remarcă în suflul simfonic, în mobilitatea discursului, în forţa de captare a auditorului, în vigoarea desfăşurărilor. Într-un cuvînt, Enescu, elevul lui R. Fuchs, J. Massenet şi G. Fauré, demonstrează că are ceva de spus prin muzică şi, în plus, stăpîneşte perfect retorica componistică. Ascultînd simfonia lui Stephănescu avem senzaţia că ne aflăm în faţa unei piese muzeistice ; ascultînd *Simfonia în re minor* de Enescu, în care, deşi descifrăm tangenţe brahmsiene epatante, simţim virilitatea tonusului, prospeţime, spontaneitatea ce conferă caracterului de document o forţă superioară, identificabilă în valoarea artistică ce nu cunoaşte graniţe temporale. Simfonia lui Stephănescu provine parcă din vremuri îndepărtate, a lui Enescu dintr-o perioadă recent încheiată.

În simfoniile de şcoală Enescu îşi conturează componente statornice ale stilului. Astfel, pentru a ne referi numai la cîteva aspecte, concepe ideile muzicale ca structuri iniţiale care oferă infinite posibilităţi de travaliu. Principiul ciclic, deşi nu apare atît de autoritar ca mai tîrziu, totuşi este prezent : în ultimele măsuri ale finalului *Simfoniei în re minor* se readuce tema eroică din prima parte. Enescu nu aderă la muzica cu program, în orice caz nu trădează o asemenea intenţie, ethosul muzicii va fi orientat spre expresia eroică, dramatică, toate cele patru mişcări ale *Simfoniei în re minor* avînd un caracter activ, energic : Maestuoso, Andante, scherzando quasi Allegretto, Scherzo (Presto) şi Allegro con fuoco. Deci partea secundă e un Andante dinamic ca mişcare.

Lirismul nostalgic se prefigurează şi în aceste simfonii, nefiind încă una din sferele cele mai cuprinzătoare. În simfoniile de şcoală nu se introduc elemente folclorice, mai tîrziu însă se identifică într-o formă mai directă sau generalizată ca în *Simfonia II* şi *III* (fără număr de opus şi, respectiv, opus 21).

O anumită tentă modală şi un îndepărtat iz folcloric generalizat ar putea totuşi fi desprins din tema finalului *Simfoniei în re minor*, datorită pienilor la dominantă. Iat-o la violoncele. Creaţia noastră cunoaşte suficiente teme postenesciene alcătuite prin acest procedeu.

SIMFONIA ÎN RE MINOR

Allegro con fuoco GEORGE ENESCU



Procedeele contrapunctice atît de frecvente în creația enesciană se prefigurează în simfoniile de școală, într-o manieră tradițională, neavînd prea multă independență față de componentul armonic. Modulațiile, făcute cu subtilitate și îndrăzneală, permit să se întrevadă că rezolvarea lor este rodul unei tehnici remarcabile. De asemenea, se constată de pe acum extraordinara sa forță de construcție, unitatea ansamblului arhitectural, perfecta stăpînire a aparatului instrumental, vehicularea unor sonorități strălucitoare, bogate în culori.

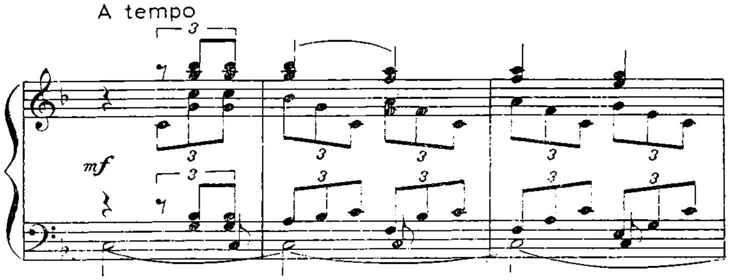
S-ar putea crede că ne situăm pe o poziție pasiv-admirativă față de aceste lucrări, văzînd numai calități. Fără nici o exagerare, simfoniile de școală sînt ieșite din comun, demonstrînd atribute tehnice cărora le fac față numai superlativele. Tînărul Enescu debutează printr-o impresionantă maturitate profesională, copilul apare dintr-odată un maestru, poate prea serios pentru vîrsta lui ca disciplină și probitate. Se mai remarcă pregnanța tematismului, relieful, logica sa interioară. Edificatoare în acest sens este tema primă din mișcarea I a *Simfoniei în re minor*, eroică, energică, în constituția căreia deja se includ elemente dezvoltătoare.

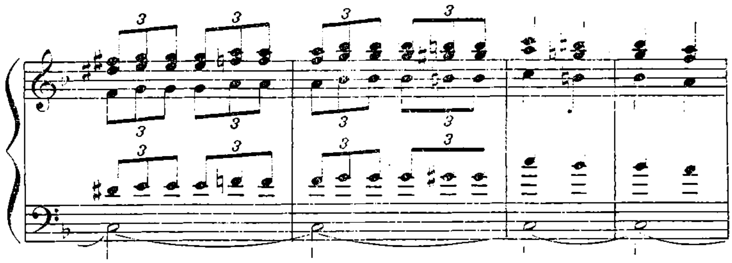
SIMFONIA ÎN RE MINOR

GEORGE ENESCU



Tema secundă are o imaculată forță lirică, senină, în divisi, pe o pedală de tonică amintind stilul brahmsian. De remarcat contrastul tonal *do* minor — *do major.*





În simfoniile de şcoală Enescu îşi menţine ciclul simfonic la patru mişcări. Opusurile de şcoală enesciene reprezintă lucrări ce aduc în peisajul muzical românesc contururile încă nesedimentate ale chezăşiei adevăratei împliniri artistice. Perioada de formare a tînărului Enescu este importantă şi pentru faptul că relevă preocupări spre obţinerea caracterului românesc, folcloric. Cu alte cuvinte, concomitent cu însuşirea canoanelor clasice se experimentează şi modalitatea realizării specificului naţional. Este adevărat că aceasta nu se manifestă cu pregnanţă de necontestat în simfonii, ci în genuri deschise, în suite, fantezii. Dintre piesele grăitoare în acest sens menţionăm : *Suita română pentru orchestră.* Înainte de a ne opri asupra acestei lucrări, semnalăm un fapt semnificativ pentru creaţia enesciană, referindu-ne la o lucrare fără număr de opus, din ianuarie 1899, şi anume, *Pastorala-fantezie pentru orchestră mică,* unde compozitorul se conduce după un program literar, relativ dezvoltat, astfel gîndită încît să favorizeze ciclul ternar, după principiul : mişcare liniştită legată de evocarea vieţii pastorale, dezlănţuire dramatică şi iarăşi mişcare calmă. Dramaturgia de acest tip va fi întîlnită frecvent mai tîrziu, mai ales în lucrările capitale : *Simfonia III, Oedip, Vox maris.*

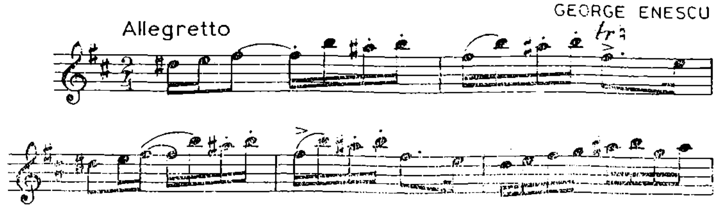
Sub raport istoric, *Suite Roumaine* face parte din cadrul lucrărilor elaborate la Paris. Manuscrisele Muzeului „G. Enescu" permit stabilirea precisă a elaborării : decembrie 1896—ianuarie 1897. Deci într-o perioadă de precipitate încercări componistice în stil tradiţional ; copilul de cincisprezece ani caută noul, ineditul, pornind de la melodia populară, de la cîntecul patriotic românesc. *Suita română* nu este terminată şi pare să trădeze nehotărîrea compozitorului care nu găsise soluţia optimă

pentru definitivarea ei. Mai mult, prima parte cunoaște două variante diferite. fiecare la rîndul ei începută de cîteva ori, permițînd să se vadă noi variante de rezolvare tehnică, îndeosebi de orchestrație.

O primă parte are data 6 decembrie 1896, în *sol* minor, poartă indicația Allegro maestuoso. Materialul muzical îl servește cîntecul *Deșteaptă-te române,* fapt menționat de autor în unele variante și cu ajutorul cuvintelor. Prin urmare, prima temă citată de Enescu (sau una din primele) este un cîntec patriotic de largă vehiculație. În acest mod Enescu merge pe drumul celorlalți compozitori precursori — ne amintim că G. Dima, pentru a nu ne referi și la alții, a recurs, în *Mama lui Ștefan cel Mare,* la o temă de circulație patriotică. În suita menționată, *Deșteaptă-te române* este preluat ad litteram, citarea pare mai degrabă sinonimă cu orchestrarea. Există încercări de a aduce o secțiune mediană contrastantă, dar prin aceasta nu se schimbă esența procedeului de citare directă. În consecință, concepe o nouă parte, în care fantezia sa apare mai spontană, mai puțin constrînsă, pe care o termină la 12 ianuarie 1897, deci după o lună. Valoarea acestei părți apare memorabilă, întrucît Enescu prelucrează melodii populare citate. Tema introductivă este *Doina Oltului,* „in modo di recitativo", într-un mod cromatic oriental, cu treptele II și VI coborîte :

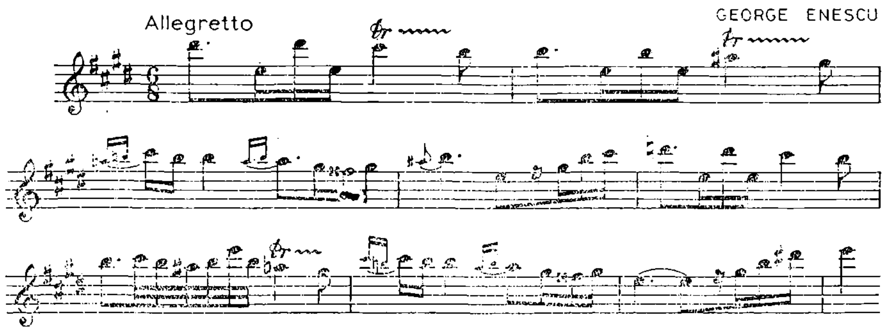


Scrisă în *si* minor, mișcarea inițială, *Andante,* este organizată după principiul alternării lent-repede, parlando giusto. Tema este purtată la diferite instrumente de suflat din lemn, amintind rezonanța timbrurilor populare ale cimpoiului, cavalului, fluierului. Este o redare genială a caracterului românesc, a nostalgiei și dorului. Mișcarea Allegretto din cadrul acestei părți aduce melodia de joc *Hora „Șapte scări".*



Desfășurarea arhitecturală are următoarea configurație : A (Doina), B (Hora „Șapte scări"), Dezvoltare (C ?), A, B (coda). Rezultă deci că forma se naște din principiul tratării rapsodice, al alternanței a două teme, contrastante ca turnură tematică dar și ca mișcare. Într-o anumită măsură, forma nu are coloană vertebrală, discursul se dezintegrează către final. Coda, bazată pe melodia de joc, în Andante, se justifică numai relativ. În pofida acestei constatări, atmosfera românească este nedisimulată, naturală și poetică, aceste atribute conferindu-i valoare deosebită. Într-un anumit fel, stilul preconizat de Enescu are contingențe cu stilul popular probat de Caudella în fanteziile sale.

Partea a doua a suitei este neterminată, tema cu care începe denotă profil românesc, la origine o horă boierească.



Se naște întrebarea dacă, făcînd abstracție de numerotarea părților, *Suita românească* nu ar putea fi prezentată ca o lucrare de sine stătătoare, fiind concepută într-o scurtă perioadă. Răspunsul poate fi relativ, deoarece nu sînt scrise decît două părți, respectiv partea cu *Deșteaptă-te române* și Andantele, cu *Doina*. Partea neterminată, Allegro, nu poate intra în discuție, deoarece conține numai 18 pagini de partitură [8]. Mai intervine un factor care complică lucrurile, demonstrînd din plin ideea că lucrările de școală poartă mugurii viitoarelor compoziții. Anume, temele din *Suita românească*, respectiv doina, hora „Șapte scări"

[8] S-ar putea ca materialul existent să ofere premisele pentru ca un alt compozitor să-i găsească o încheiere, o rezolvare menită să-i creeze un cadru finit.

și hora boierească (aceasta ușor modificată melodic la început) intră în componența *Poemei române*. În acest fel interesul lor ca prime pagini muzicale enesciene, axate pe metoda valorificării folclorului, se diminuează, fără însă a inhiba eventuala încercare de executare documentară a părților din suită, deoarece în această lucrare temele doina și hora sînt mai dezvoltate, ocupă un spațiu mai mare.

Preocupările compozitorilor noștri, și în primul rînd ale lui G. Enescu, pe linia făuririi simfonismului românesc, rod al îmbinării tradiției, caracteristicilor muzicii universale și populare vor da roade marcante în anii următori. Deocamdată, s-a palpat terenul, s-au făcut sondaje, s-au încercat modalități și s-au verificat concepții. În procesul acestor frămîntări, au apărut compoziții variate ca orizont și realizare, nelipsind însă acele monumente care demonstrează licăririle, cuceririle și valorile majore ale muzicii noastre. Primele opusuri simfonice au cristalizat mlădițele vigurosului simfonism autohton de mai tîrziu, componentele căruia devin permanențe definitorii prin : sincronizarea simțirii românești și europene, realismul concepției, programatismul de inspirație patriotică, apelarea la folclor și tendința spre continua ridicare a meșteșugului componistic. De la firavele licăriri ale acestei perioade în deceniile următoare se va înregistra o ascensiune vertiginoasă soldată cu partituri de anvergură.

4. CREAȚIA MUZICAL-TEATRALĂ

Atașamentul creatorilor pentru genul operei, cu multiplele sale valențe și ramificații, constituie una din axele majore ale muzicii românești din partea a doua a secolului trecut. S-au compus lucrări pe cît de variate, pe atît de inegale ca valoare, dar numărul impresionant al titlurilor servește mărturie pentru seriozitatea cu care s-a răspuns cerinței publicului autohton de a viziona spectacole autohtone exprimînd robustețea spirituală și vitalitatea creatoare a muzicii românești.

Nu greșim afirmînd că opera a fost domeniul cel mai viu disputat, mai des abordat, socotind în cadrul operei speciile ce alcătuiesc ansamblul muzicii teatrale, începînd cu vodevilul. Desigur, au fost scrise multe lucrări corale. Există chiar o rivalitate a domeniului coral cu cel lirico-dramatic, fără să se contureze o supremație. Dacă ținem cont însă de proporțiile celor două genuri competente, de complexitatea oricărui gen teatral față de cel coral, vom admite că ponderea pledează viguros în favoarea muzicii de operă.

Scrutînd procesul închegării muzicii românești, Constantin Brăiloiu sezisase prioritatea genurilor lirico-teatrale : „O vedem (muzica românească — n.n.) înălțîndu-se în trei salturi, rînd pe rînd, teatrală, corală, instrumentală“ [1].

În domeniul teatral s-au afirmat compozitorii de prestigiu, cu excepția lui Musicescu și a lui Dima. Reprezentanții de frunte nu au compus doar cîte o singură lucrare lirică, rîndurile lor sînt întregite de

---

[1] Brăiloiu, C. *Omagiu lui George Enescu* — manuscris, publicat în : *Opere*, vol. III, „Cronici“. Îngrijitor de ediție Emilia Comișel. București, Edit. muzicală, 1974, p. 142.

muzicieni mai puțin celebri, mai puțin cunoscuți, ca Tudor Flondor, Karl Theodor Wagner, M. C. Lînariu, Farkas Edmund, Eduard Wachmann. Insuccesele nu au fost puține la număr, dovadă că din șiragul premierelor lirice, ilustrate în fiecare stagiune prin titluri de atracție, se mai cunosc doar cîteva. O revizuire a acestei stări se impune, deoarece calitățile multor lucrări ne determină să le considerăm vitregite, pe nedrept lăsate în arhive și biblioteci. În fond, a doua parte a secolului constituie epoca zămislirii operei naționale românești, afirmînd, înaintea genului simfonic, vitalitatea creației autohtone, posibilitatea realizării specificului național. De la operă pornesc începuturile muzicii românești, de aici se schițează emanciparea lor. Eduard Caudella, George Stephănescu, Ciprian Porumbescu, Constantin Dimitrescu și bătrînul A. Flechtenmacher sînt o pleiadă de creatori lirici marcanți, care au așezat temelia creației lirice românești creînd lucrări de pionierat, aducîndu-și contribuția la nașterea operei naționale pe măsura talentului și măiestriei lor, pregătind și direcționînd calea generațiilor descendente.

Dacă față de genul simfonic compozitorii au manifestat o anumită reticență, față de formele lirice au demonstrat o anumită degajare — majoritatea activau în calitate de dirijori ai trupelor lirice și dramatice, posedau multiplele secrete ale specificului teatral, manifestîndu-se în consecință. Este adevărat că nu s-au afirmat prin originalitate decît în anumite lucrări, ceea ce nu înseamnă că n-au căutat-o, melosul popular servindu-le drept sursă prețioasă de inspirație. Aflîndu-se la începutul drumului, compozitorii respectivi nu s-au emancipat de sub tutela stilurilor de operă ; mulți au păcătuit, ca și compozitorii altor școli naționale, preluînd, o dată cu procedeele utile, și clișee adeseori demonetizate. În creația fiecărui compozitor se întrevăd aderențe stilistice în funcție de temperament și orizont muzical. Se prelua de pretutindeni, ceea ce îngreunează descifrarea cu rigoare, fără greșeală, a sursei. De cele mai multe ori se confruntau stilurile — italian, german, francez — în aceeași lucrare, contribuind la eterogenizarea substanței muzicale, căreia pe parcurs i se adăugau și inflexiuni cu rezonanțe populare, lăutărești. În aceste condiții, inevitabilul amalgam devenea incapabil să profileze o asemuită individualitate stilistică. Finalmente, compromisurile au diminuat evident însăși valoarea compozițiilor.

Spiritul critic, obiectiv în aprecierea creației lirice, ar putea fi estompat în fața unor suficiente argumente îndreptățite să motiveze istoric limitele stilistice și să acorde circumstanțe atenuante precursorilor. Ei însă nu au nevoie de asemenea pledoarii, deoarece creația lor, în pofida elementelor stilistice eterogene, dispun de suficiente calități care să confere valoare operelor lor de pionierat. Dacă ne-am referi numai la *Petru Rareș* de Caudella, la fragmentele din *Petra* de G. Stephănescu, sau la paginile din *Crai nou* de C. Porumbescu, ar fi de ajuns de concludent, pentru a demonstra calitățile certe ale creației lirice românești din veacul trecut.

Un fapt meritoriu îl reprezintă, între altele, puternicele trăsături romantice, care au avut darul să faciliteze pătrunderea elementelor românești, începînd cu subiectele abordate și terminînd cu muzica de pro-

veniență folclorică. Sînt prea puține (și deloc condamnabile) subiectele neizvorîte din peisajul autohton ; atitudinea creatorilor a fost îndreptată spre teme româneşti cu caracter istoric sau contemporan, valorificînd subiecte din literatura originală, ceea ce a însemnat un gest semnificativ, înțelegînd necesitatea făuririi literaturii lirice autohtone prin stabilirea punctelor de interferență între acestea și publicul care dorea să se identifice cu eroii operelor, cerînd pe scenă personaje ale mediului românesc.

Compozitorii au înțeles dezideratul acesta și i-au răspuns prin opere străbătute de un puternic patriotism. Rod al unor intense preocupări muzicale, al lărgirii orizontului componistic, al ridicării meșteșugului profesional, creația lirică-dramatică se inspiră din momentele hotărîtoare ale istoriei poporului nostru : unirea, unitatea națională, setea de libertate ; în acest fel se definește una din componentele structurale ale esteticii operei naționale.

VODEVILUL PĂRĂSEŞTE SCENA...

După Unire, vodevilul începe să dea semne de oboseală. Cîțiva ani se mai menține din amintirea trecutului, din capodoperele care se reiau cu succes în interpretarea marilor reprezentanți ai scenei. După 1865 vodevilul cunoaște o criză acută care-i va fi fatală. Cauzele sînt multiple. Dintr-o tribună a ideilor avansate, vodevilul se transformă treptat într-un divertisment agreabil, care se desprinde de rosturile majore ale înaintării societății românești. Pierzîndu-și caracterul militant, dispare și latura sa progresistă, funcția demascatoare. Subiectele, altădată actuale, izvorîte din realitatea vieții înseși, vor fi concepute artificial, avîndu-și modelele în titlurile celebre, atît originale cît și de peste hotare. În acest mod, vodevilul încearcă să-și regenereze plasma, pe baza clișeelor cunoscute și demonetizate, repercutîndu-se negativ asupra sensului și mai ales asupra vitalității sale.

În repertoriul trupelor teatrale și muzicale se introduc vodeviluri ce urmăreau cu tot dinadinsul să aducă public, să înveselească, să distreze, să amuze, făcîndu-se concesii fondului de idei. Devin frecvente lucrările cu titluri epatante, sforăitoare, deduse din arsenalul mentalității de aventură a epocii : *Banii, gloria și femeile, Omul cu capul tăiat, Spînzuratul, Omul care-și ucide femeia...* Pe de altă parte abundă variantele vodevilurilor de mare succes : *Învierea Babei Hîrca, Coana Chirița la Expoziția de la Paris...*

Este adevărat că autorii vodevilurilor, avînd o bogată experiență, demonstrează agilitate tehnică, ajungîndu-se ca problemele de măiestrie pur teatrală, de conducere a intrigii să primeze. Adevărul vieții, adevărul istoric nu contează în măsură egală cu factorii de măiestrie teatrală, ceea ce duce în acest fel la deturnarea ponderii specifice, al cărui rezultat va fi dispersarea funcționalității genului, altădată atît de efi-

cient în demascarea racilelor sociale. Decade și interesul autorilor pentru specificul autohton, în favoarea rețetelor de împrumut, crezîndu-se că în acest fel se modernizează genul, se europenizează sfera sa de acțiune.

Deasupra acestor carențe, care devin tot mai puternice și evidente, se constată o anchilozare a formelor muzicale vodevilistice. Este adevărat, din punct de vedere numeric, cupletele și paginile muzicale sporesc, dar sub raportul formelor, elementelor noi vitalizante, nu se produc reale transformări. Prin urmare, încercării de înviorare pe planul subiectelor, nu îi corespund tentative adecvate de regenerare a substanței muzicale propriu-zise. Dimpotrivă, zonele de inspirație se dispersează, ceea ce favorizează pătrunderea celor mai eterogene genuri la modă, adeseori melodii banale și dansuri de salon.

Cît privește compozitorii vodevilurilor, ei sînt : A. Flechtenmacher și I. Wachmann ; apoi li se alătură L. Wiest și Eduard Wachmann. Acest ultim compozitor semnează numeroase partituri de vodeviluri, calitățile muzicale aducîndu-i succese vremelnice, prin : *Spoielile Bucureștilor, Păunașul codrilor, Paracliserul, Bădăranul boierit, Corabia Salamandra, Paraponista* și altele. Spunem vremelnice, deoarece astăzi nu mai prezintă interes, dat fiind tributul plătit stilurilor mondene, concesiilor făcute unui public ce nu se remarca prin cultură muzicală aleasă. Aceste constatări par paradoxale, dat fiind faptul că Ed. Wachmann era promotorul vieții concertistice, deci un muzician cu un orizont ce se presupunea larg. Adevărul este că între cultura dirijorală și cea componistică a lui Ed. Wachmann se creează progresiv un decalaj ce-i va fi fatal ; ca dirijor manifestă opțiuni rafinate, în timp ce în calitate de compozitor se plasează în rîndul epigonilor lipsiți de personalitate, în rîndul micilor meșteșugari. Ed. Wachmann nu a intuit rolul binefăcător al foclorului, exceptînd cîteva partituri, nici ele prea inspirate ; în muzica românească din secolul al XIX-lea, vitalitatea stilului a oferit-o numai raportul cu melosul popular.

O vizibilă încercare de primenire a genului o încearcă compozitorul craiovean Karl Theodor Wagner în *Tunsu Haiducul, Papelka, Soldatul român, Doi pricopsiți, Voioșilă,* compuse în prima parte a deceniului al șaptelea, deci înaintea dezlănțuirii crizei vodevilului. K. T. Wagner preconiza linia dezvoltării numerelor muzicale, ceea ce însemna o lărgire a cadrelor vodevilului, o apropiere de genuri mai evoluate, cum ar fi opera comică. Stabilit pentru scurtă vreme la Craiova, 1859—1868, unde i se încredințează conducerea muzicală a trupei teatrale, K. T. Wagner depune o muncă asiduă pentru intensificarea mișcării muzicale din acest oraș. Eforturile sale, încununate de succes, merg și pe linia făuririi unui repertoriu original, *Papelka* și *Tunsu Haiducul* fiind mărturii ale nobilelor sale intenții.

Papelka este un vodevil dezvoltat, avînd ansambluri ce echivalează cu numere similare din operele comice ; cu toate acestea, cadrele acțiunii, extrem de firave și siropoase, nu îndreptățesc situarea lucrării în rîndul operelor comice. Subiectul se inspiră din realitatea oltenească, avînd personaje ca : Papelka, Prințul, Grozea, Banu, Vicopea, angajați într-o intrigă de amor ce polarizează întreaga acțiune a celor trei acte.

Sub raport muzical, deși nu strălucește ca inspirație, și mai ales ca originalitate, se remarcă numere ca : romanța Papelkăi din actul I, sextetul din actul I, terțetul din actul al III-lea.

În construcția melodică, K. T. Wagner pășește pe drumuri bătătorite, ceea ce rezultă din cantilena nr. 10, din actul al II-lea, aflată în partida personajului titular.

PAPELKA



Mai originală ne pare muzica la *Tunsu Haiducul,* o localizare de S. Mihăescu, a cărui muzică se integrează organic liniei promulgate de A. Flechtenmacher, remarcîndu-se prin simplitate și melodicitate. Acțiunea vodevilului evocă un moment din viața legendară a haiducilor, dînd glas aspirațiilor de libertate ; se cîntă vitejia luptătorilor împotriva cotropitorilor otomani și a împilatorilor pămînteni. Chipurile haiducești ofereau posibilitatea apelării la versurile și cîntecele populare. Făcînd abstracție de concepția melodico-armonică apuseană a compozitorului, remarcăm pronunțate inflexiuni folclorice, ceea ce arată felul în care K. T. Wagner a căutat să obțină autenticitatea cadrului dramatic și a specificului național. Elocventă în acest sens este o melodie aflată în partida corului, din actul I.



În desfășurarea acțiunii, compozitorul încredințează un rol activ cetelor haiducești, ceea ce presupune utilizarea pe scară largă a compartimentului coral. Iată pentru ce zece din cele cincisprezece numere muzicale ale vodevilului sînt atribuite corului, avînd clare efigii împrumutate din arsenalul muzicii populare, inclusiv în corul final ce proslăvește bucuria întoarcerii acasă, în sate, unde nu mai sînt „hoți“. Cele trei voci corale sînt conduse cu îndemînare, fiecăreia rezervîndu-i-se o anumită funcție : tenorul prim deține linia melodică, tenorul secund o susține în unison și în terțe paralele, iar basul desfășoară susținerea armonică prin tonică și dominantă.

TUNSU HAIDUCUL



Valoarea muzicală a vodevilului nu depășește nota comună și poate fi identificată în accesibilitate și caracterul folcloric. În ceea ce privește realizarea sa artistică, la fel ca și în alte vodeviluri, nu putea fi pretențioasă. Spre deosebire de piesele similare ale lui I. Wachmann sau L. Wiest, vodevilurile lui K. T. Wagner prezintă o mai complexă țesătură armonică și orchestrală. Constatări similare se pot face și din studierea bogatei creații a unor compozitori ca : G. Briaschi, J. Neudörfler, Oscar Pursch. Referindu-ne numai la G. Brianschi, compozitor de origine germană care activează în diferite orașe muntene în calitate de dirijor al orchestrei teatrale, sîntem impresionați de numărul titlurilor în care se vădește efortul vizibil de adaptare la mediul românesc. Amintim dintre vodevilurile compuse în deceniul al șaptelea : *Bufnița și porumbița, Camera verde, Duelurile sau Pamfil Duelistu, Pălăria de paie.*

În perioada înfiripării învățămîntului muzical de specialitate era greu de conceput că se putea miza pe lucrări pretențioase. Probabil nu atît lipsa măiestriei poartă vina faptului că vodevilurile excelează în cuplete simple, ci gradul de înțelegere muzicală a publicului, dublat de inexistența muzicienilor interpreți. Aceste realități fac parte dintr-un context mai larg, explicabil prin tinerețea tradiției muzicale naționale. Nici măiestria compozitorilor din primele decenii ale celei de a doua părți a secolului al XIX-lea nu excela. Îndrăznim să credem însă că era totuși superioară pregătirii interpreților. Bunăoară K. T. Wagner, care dispunea de un bagaj deloc neglijabil de cunoștințe muzicale, putea așterne în partitură intervale și acorduri mai îndrăznețe atunci cînd co-

riştii trupei craiovene erau diletanţi ce nu descifrau notele ? Nici orchestranţii nu se detaşau, deoarece adeseori proveneau din mediul lăutăresc şi se acomodau după puţinii notişti. Se ştie că în timpul şederii lui K. T. Wagner, orchestra Teatrului Naţional din Craiova nu dispunea de nici un violoncelist. Nu mai vorbim despre solişti care, de asemenea, erau neiniţiaţi în tainele artei vocale. Situaţia aceasta, cu un caracter general pînă prin 1865, a fost sezisată de Nicolae Filimon în cronica la opereta *Iuditha şi Olofern* de I. A. Wachmann, întrebîndu-se dacă artiştii „...cari cîntă operete a căror construcţiune melodică şi armonică este mai tot ca acea a operelor propriu-zise..." au tot ceea ce se pretinde pentru executarea lor ; şi dă următorul răspuns : „Noi, pe cît ştim, atestăm că nu cunoaştem nici o artistă sau artist român care ar fi făcut un curs de muzică, fie cît de mic ; nu cunoaştem iarăşi pe nici unul din artiştii companiei române care să aibă o voce bine condiţionată spre a cînta operete" [2].

În atari condiţiuni, ardoarea cu care compozitorii au militant pentru progresul muzicii noastre pe toate compartimentele capătă proporţii. A le imputa lipsa măiestriei, neglijînd condiţiile în care au activat şi prin ce anume canale şi-au difuzat creaţia, înseamnă a desconsidera o realitate concretă, prea puţin favorabilă. Prin urmare, compoziţiile lor, muzica vodevilurilor era simplă, pentru că numai astfel avea şanse de a ajunge la destinaţie şi putea fi receptată. Numai că după ce publicul va evolua, emancipîndu-se din punct de vedere muzical, vodevilul va înceta să-l mai intereseze. Nu vor trece nici două decenii şi situaţia va fi cu totul schimbată...

Seismograful mişcărilor vodevilului înregistrează tot mai multe oscilaţii, îndreptate către genuri înrudite. Apar vodeviluri cu o tentă dramatizantă, vodeviluri lirice, vodeviluri cu predominanţe coregrafice, cu înclinaţii spre spectacolul de revistă. Însuşi faptul că nu-şi menţine profilul iniţial, cu variantele sale legitime, demonstrează că nu-şi regăseşte specificul. După 1870 nu mai avem posibilitatea să relevăm nici o lucrare marcantă în domeniul vodevilului. Este adevărat, apar puţine titluri, dar totuşi se compun, îndeosebi în oraşele bucovinene şi transilvănene, adică acolo unde există o înfiripare a vieţii teatralo-muzicale. În centrele evoluate, vodevilul trăieşte numai din gloria trecutului.

Autorii tardivi de vodeviluri, Tudor Flondor în Bucovina şi Iacob Mureşianu în Transilvania (inclusiv în primul deceniu al secolului al XX-lea) îşi cimentează producţiile pe lucrările consacrate, alegînd calea abordării aceloraşi subiecte datorate lui V. Alecsandri : *Millo director, Scara mîţei, Florin şi Florica, Rosaliile* etc. sau a reactualizării cupletelor celebre ale lui A. Flechtenmacher, cum va face în mod deosebit T. Flondor. Ca atare nu putem vorbi despre o creaţie nouă de vodevil, ci mai curînd cu încercări de reanimare a genului.

---

[2] Filimon, N. *Iuditha şi Olofern*. În : „Naţionalul", 1858, nr. 45, 15 mai ; cf. *Opere, vol. II*. Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956, pag. 214.

Vodevilul dispare așadar din orbita creatorilor. Unele elemente specifice genului vor fi întîlnite în formele aflate în prim plan : spectacolul de revistă, muzica la piesele de teatru, opereta și opera comică. Fără îndoială, a doua parte a secolului al XIX-lea nu a fost favorabilă vodevilului, care înregistrase faza ascendentă și chiar culminația în anii circumscriși de evenimentele memorabile : Revoluția de la 1848 și Unirea Principatelor. Ulterior trăiește numai din celebritatea de altădată...

SPECTACOLUL DE REVISTĂ

În deceniul al optulea se semnează actul de naștere al revistei prin *Apele de la Văcărești*, reprezentată la 19 noiembrie 1872. Dramaturgia revistei, spre deosebire de vodevil, nu se bazează pe un fir continuu al acțiunii ci pe alternarea diverselor scene, variate ca sferă ideatică. Tematica primei reviste demasca racilele sociale și mentalitatea conservatoare, oferind un cadru larg spiritului critic, dînd frîu liber satirei. Aceeași ascuțime comică o dovedește o altă revistă de mare succes : *Cer cuvîntul sau Ambițul Coanei Frosa* (stagiunea 1874—1875), unde se ia atitudine împotriva oficialității care ezită să dezvăluie statuia lui Mihai Viteazul de frica turcilor. Se biciuiește nepăsarea guvernanților față de destinele culturii românești, față de Teatrul Național. Desigur, verva satirică nu denotă consecvență, în multe reviste critica socială se diluează, aspectele nesemnificative predomină, cum ar fi vulgaritatea, dulcegăria, banalitatea. Este important că în revistă, muzica și dansul constituiau componente determinante ale genului. Chiar dacă nivelul muzicii era scăzut și gustul promovat dă semne îngrijorătoare de banalitate, totuși revista a avut un rol ce nu poate fi neglijat în dezvoltarea muzicii teatrale. Alături de numere provenind din sfera șlagărelor mondene, a muzicii importate sau confecționate după calapoadele acesteia, în revistă s-au infiltrat și melodii folclorice care au contribuit la edificarea propriului drum al muzicii lejere autohtone. Spectacolul de revistă constituie forma superioară a muzicii ușoare originale, a cărei geneză datează din această perioadă. De menționat că și compozitorii simfonici abordează revista, ca bunăoară G. Stephănescu, în *Șahăr-Mahăr* și C. Dimitrescu în *100 de ani* de I. L. Caragiale, prezentată la Teatrul Național din București, în 1899. În revistă erau evocate evenimentele istorice importante din viața românească a sfîrșitului de secol al XIX-lea, în zece tablouri (ilustrații), ce se încheiau cu o chindie plină de vervă.

În anii următori spectacolul de revistă își înscrie linia ascendentă cucerind o largă popularitate și datorită talentatului I. D. Ionescu, unul dintre susținătorii ei. Istoria revistei ar presupune o lucrare de sine stătătoare, pe care nu o putem creiona în aceste pagini, deoarece centrul de greutate îl rezervăm genurilor mai complexe. Consemnăm numai momentul apariției genului de revistă, care într-un anumit sens preia ștafeta vodevilului.

MUZICA DE SCENĂ

În practica teatrelor dramatice se perpetuează bunul obicei de apelare la disponibilitățile expresive ale muzicii. De aici, angajarea unei orchestre și a dirijorului permanent al teatrului, în sarcina căruia intra compunerea muzicii spectacolelor.

Necesitățile muzicale ale teatrelor naționale au fost de asemenea proporții încît au solicitat compozitorii proeminenți ai epocii, în primul rînd pe cei cu funcția de dirijori : A. Flechtenmacher, G. Stephănescu, Ed. Caudella, C. Dimitrescu, Ed. Wachmann.

În muzica destinată teatrului dramatic se conturează procedee dramatice variate, reguli stabile neputîndu-se trasa, deoarece dramaturgia muzicală diferea de la caz la caz. De multe ori, muzica se scria în grabă, reluîndu-se melodii mai vechi, cunoscute. Pe de altă parte se întîlnesc și partituri îndelung elaborate, avînd o valoare incontestabilă, contribuind la relevarea ideii dramatice. Se știe, muzica scrisă pentru piesele de teatru, la fel ca și muzica cinematografică, nu are valoare independentă (decît în unele suite), înțelegerea ei fiind determinată de contextul literar-dramatic. Dintre zecile de titluri teatrale cu muzică, menționăm partitura compozitorului Bergmann (?) la piesa eroică *Radu Calomfirescu,* melodramă jucată stagiuni în șir la Craiova, după 1861. Existau în acest spectacol nu mai puțin de 17 numere muzicale, între care și un „marș național valah".

Creația lui G. Stephănescu cuprinde partituri importante destinate spectacolului teatral. Pe versurile lui V. Alecsandri *Sentinela română,* el a compus o muzică ce are atributele unui autentic poem simfonic cu părți declamate. Pentru întîia oară în literatura muzical-teatrală se introduce tratarea simfonică, prin dezvoltarea variațională a discursului pornind de la efigia motivului cu care debutează preludiul orchestral. Prezentarea, expoziția propriu-zisă a sentinelei se face printr-o factură acordică, instrumentele avînd scurte figurații menite să reliefeze textul literar. Interludiul instrumental ce urmează, cu caracter programatic, zugrăvește elanul și dîrzenia poporului român în lupta pentru libertate. Din nou sentinela e prezentă la datorie, pasajele orchestrale figurative creînd ambianța momentului. În final, motivul inițial capătă inflexiuni eroice, slăvindu-se munca pașnică, activitatea creatoare a poporului străjuit de sentinelă. Melodicitatea acestui moment evocator-teatral este pregnantă, compozitorul valorificînd procedee contrapunctice (fugato în interludiu), pentru a imprima dinamism, forță activă. Reușita *Sentinelei române,* a cărei reprezentare în toamna anului 1869 s-a bucurat de un real succes, se datorează în primul rînd eroismului sugerat de text și amplificat în muzică.

Perioada cea mai fecundă în acest gen se situează în deceniul al nouălea, cînd Stephănescu compune muzica la piesele *Peste Dunăre* de Gr. Ventura, *Căpitanul negru* de V. Sejour, *Oedip Rege* de Sofocle, *Peneș*

Curcanul de V. Alecsandri. Cea mai importantă lucrare rămîne *Sînziana și Pepelea,* intitulată „feerie", tot pe versurile bardului de la Mircești, a cărei premieră a avut loc în 1880. Cu excepția acestei lucrări, ale cărei proporții o apropie de genul operei, ponderea numerelor muzicale din celelalte lucrări nu este prea însemnată. *Oedip Rege* însumează o introducere orchestrală, preludii, cîteva coruri și melodrame, adică muzică instrumentală pe fundalul căreia se desfășoară un monolog. *Peste Dunăre* conține cinci numere [3], iar *Căpitanul negru* este însoțit de muzică numai în actul al II-lea.

Bogăția inspirației, plasticitatea imaginilor în funcție de situația concretă, simțul formei, al proporțiilor, sînt doar cîteva din trăsăturile primordiale ale muzicii lui Stephănescu. Cu plasticitate și forță evocatoare se redă în corul banditților din *Căpitanul negru* amarul și nesiguranța ; în cîntecul țigăncii din aceeași piesă se apelează la principiul rondoului. Melodicitatea reprezintă una din constantele muzicii lui Stephănescu, ceea ce apare evident din cîntecul almeelor (Înșirați-vă mărgele) din *Peste Dunăre.*



Fabula dramatică de sorginte folclorică aflată la temelia feeriei *Sînziana și Pepelea* i-a impus compozitorului rezolvarea unei dificile probleme : sugerarea, prin intermediul muzicii, atît a lumii fantastice cît și a lumii reale, prin individualizarea grupurilor și a personajelor care se înfruntă în conflictul complex al piesei, condus cu îndemînare și siguranță dramatică. În muzica feeriei sînt confruntate lumea reală — Sînziana, Pepelea, poporul, curtenii, Papură Vodă — și lumea fantastică — Zîna bună, Zîna rea — secondate de personajele care le însoțesc. În cadrul fiecărei tabere, de asemenea, există forțe care se înfruntă : Pepelea și Papură Vodă, Zîna bună și Zîna rea. În anumite împrejurări, personajele grupurilor cu aceeași funcție în configurația dramatică se ajută : astfel Pepelea și Sînziana vor fi sprijiniți de Zîna cea bună.

Intriga piesei, extrem de contorsionată, purtată cu măiestrie, este eficient transpusă pe plan muzical, datorită caracterizării prin intermediul elementelor de gen folcloric și salonard, capabile să individualizeze și contrapunerea celor două forțe conflictuale. În portretizarea lui Pe-

---

[3] Nu ar fi exclus să existe, ca de obicei, mai multe variante ale compoziției *Peste Dunăre* de G. Stephănescu, considerată în unele articole operetă.

pelea se folosesc turnuri de esență țărănească, cu elemente modale, cromatisme, ca în melopeea de fluier care, adeseori, îl însoțește :



De la un erou la altul diferă caracterul muzicii. Imaginea lui Pepelea se identifică în melosul sătesc ; Zmeul este portretizat printr-o muzică grotescă, Sînziana — lirică, Zîna bună — atribute lirice și fantastice. Pîrlea se impune prin caracter comic și sprințar, amintind paginile bufe din operele comice ale epocii.

Tratarea simfonică deține un rol important în sudarea numerelor întregii feerii. Ansamblurile și corurile abundă în partitura acestei lucrări, într-o tratare variată : Corul țăranilor, cu o țesătură contrapunctică rezultînd din dialogarea compartimentelor femei-bărbați, cvartet (Sînziana, Pepelea, Pîrlea, Lăcustă), cvintet cu cor și altele. Cîntecul „Ca la ușa cortului", ce răsună adeseori, are un rol leitmotivic, simbolizînd forța fermecată a fluierului, iscusința omului din popor, neîntrecut în agerimea sa. Contrastele timbrale și coloristice, sonoritățile bogate și factura variată caracterizează paleta orchestrală a compozitorului în feeria *Sînziana și Pepelea.*

În istoria muzicii dramatice autohtone, această partitură are importanță, demonstrînd caracterul românesc al muzicii, măiestrie dramaturgică, pregnanță portretistică, îndemînare în conducerea individualizată și totuși unitară a partidelor. Din păcate interpretarea integrală a acestei lucrări, așa cum a fost concepută, comportă dificultăți, deoarece reclamă un ansamblu complex de actori și muzicanți.

Importantă este și contribuția lui Constantin Dimitrescu în genul muzicii de scenă, prin titluri concludente : *Sapho* — dramă într-un act de Armand Silvestre, *Femeia și Paiața, Fondarea Romei, Visul lui Ali-Baba, Renegatul,* alegoria istorică *1848—1898, Norocul, Sînziana și Pepelea.* Chiar dacă plasticitatea teatrală nu are întotdeauna nerv, iar ideile muzicale nu sînt puternic reliefate, totuși se recunosc calități melodice, lirismul emoționant al multor pagini compuse de C. Dimitrescu pentru scenă. Și în cazul său, sîntem datori să consemnăm lucrări intrate în istorie, care, fiind nemijlocit legate de suportul dramatic care le-a generat, nu mai prezintă interes, dat fiind valoarea scăzută a pieselor înseși. Cu alte cuvinte, compozitori ca Dimitrescu, Stephănescu și-au iro-

sit energii în piese ocazionale, din păcate, de amploare, care nu-i reprezintă în conștiința posterității.

Se poate aprecia că muzica de scenă reprezintă o treaptă evoluată, comparativ cu vodevilul, un laborator de lucru pentru operetă și operă. În asemenea genuri, muzica nu mai este un simplu fundal, un divertisment, ci factorul esențial, determinant în susținerea expresiei. Textul literar, care în muzica de scenă era de primă importanță, are și aici un rol de maximă semnificație, dar trece pe plan adiacent, cedînd primatul muzicii.

OPERETA NAȚIONALĂ ÎȘI AFIRMĂ VALENȚELE

După debutul promițător al *Babei Hîrca* s-ar fi crezut că opereta va înregistra, în a doua parte a secolului, realizări răsunătoare, durabile ; dar cele cîteva succese nu reușesc să îndreptățească o constatare afirmativă în acest sens. Față de startul luat, operetele create de precursorii muzicii românești se dovedesc prea puțin semnificative. Se pare că avîntul operetei vieneze și pariziene a determinat prea puține consecințe asupra celei românești. Or, nu se poate susține că nu am avut compozitori cu reale aptitudini pentru acest gen, dovadă numele Iosif Ivanovici, muzician de talent, unul din așii valsului monden, autorul *Valurilor Dunării* care, la fel cu valsurile lui Johann Strauss, a înconjurat lumea, fiind una din cele mai îndrăgite și cîntate melodii.

Slaba dezvoltare a operetei a fost determinată de mai multe cauze, între care unele de natură subiectivă. După 1860, se produce o adevărată confuzie a genurilor, evidențiind un amalgam de atribute care îngreunează determinarea exactă. Devine aproape imposibilă precizarea granițelor vodevilului, care ia proporții, a operetei propriu-zise, a muzicii de scenă și a operei comice. Mai ales între operetă și opera comică nu se pot trage linii diferențiale categorice, întrucît adeseori aveau proporții identice, principiul alternării textului vorbit cu numerele muzicale le era comun, ca și nelipsitele situații comice ori finalul fericit. În această situație, singurul element separator îl reprezintă indicarea compozitorului, pe care o luăm aidoma, deși poate fi relativă, neconformă. Dat fiind suprapunerea sau înrudirea atributelor specifice lor pe ansamblu se ajunge la o mare diversificare, dar luate în parte, unele genuri sînt modest reprezentate, cum este cazul operetei. Între opereta *Harță răzeșul* și vodevilul *Cinel-Cinel* există numeroase similitudini structurale, precum și între opereta *Crai nou* și *Olteanca*. Totuși, atributele vodevilistice vor fi dominante în *Harță răzeșul*, pe cînd cele ale operetei propriu-zise în *Olteanca*. Sesizăm în acest fel o evoluție a operetei naționale, stabilindu-i două faze, pînă prin 1880, cînd așa-numita „operetă" se confundă cu vodevilul, adică relevă numere nedezvoltate, nesimfonizate, ansambluri reduse, orchestrația nedepășind cadrul sonori-

tăţilor de taraf, iar tratarea vocală este atît de simplă, încît nu-i incomodează pe amatori s-o abordeze.

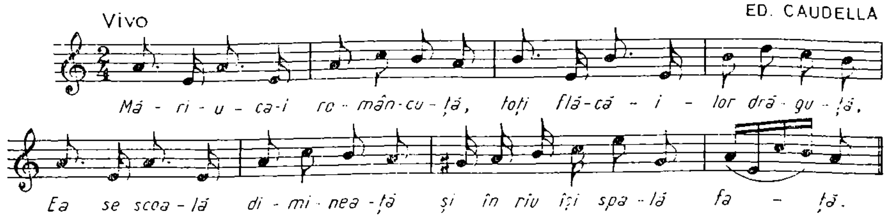
A doua fază începe în 1882, o dată cu premiera operetei *Crai nou*, lucrare care marchează debutul propriu-zis al operetei naţionale, în accepţiunea clasică a genului. Semnele diletantismului dispar, genul operetei capătă atributele maturităţii. Numerele capătă substanţă, vor fi dezvoltate, tratarea vocală presupune tehnică de bel-canto, ansamblurile se diversifică, scriitura orchestrală devine mai complexă, antrenînd un mare număr de instrumentişti. Pe deasupra, remarcăm încercarea de simfonizare a numerelor prin folosirea unor formule intonaţionale constante. Formele vocale şi chiar instrumentale au pe alocuri însuşirile genului de operă.

Primei faze în evoluţia operetei îi corespund titluri de Flechtenmacher, I. Wachmann şi Ed. Caudella. Autorul *Babei Hîrca* compune „operetele“ *Scara mîţei* şi *Corbul român* sau *Crai nou*. Vom înţelege nepotrivirea determinării genului drept operetă după ultimul titlu, *Corbul român*, o lucrare modestă, avînd doar nouă numere, cu finalurile actelor insuficient dezvoltate, chiar şi comparate cu unele vodeviluri : cor, rugăciune, arietta (valzetto), marşul jandarmilor, duo, dans naţional, arietta, aria bătrînilor, şi aria de război „Român verde ca stejarul“ [4]. O dată în plus apare evident, văzînd numerele reduse numeric ale acestei piese, că „opereta“ nu se deosebeşte de „vodevil“. Ba mai mult, unele vodeviluri ating proporţii enorme. Bunăoară, *Doi morţi vii*, care cuprind 37 de numere muzicale.

Mai reprezentative pentru tipul de operetă-vodevil sînt *Harţă răzeşul* (1871) şi *La ţară* (1876 şi refăcută în 1911) de Ed. Caudella, avînd textul lui V. Alecsandri. Subiectul primei lucrări, inspirat din realitatea epocii, se grefează pe conflictul dintre răzeşul Harţă şi boierul Bursuflescu, subliniind isteţimea ţăranului care se dovedeşte mai descurcăreţ în viaţă decît boierul, a cărui mentalitate anacronică este aspru satirizată. Susţinerea oamenilor proveniţi din păturile de jos apare evidentă şi din tratarea personajelor feminine — văduva Tarsiţa Garofescu şi ţăranca Măriuca. Cu toată abilitatea Tarsiţei, în cele din urmă Măriuca va fi mult mai iscusită, apărînd cu succes interesele sale şi ale lui Harţă. Urmărind redarea caracterului eroilor, poziţia lor socială, compozitorul recurge la genurile muzicii de salon în partida boierilor şi inflexiunile cîntecului lăutăresc pentru individualizarea lui Harţă şi a Măriucăi. Edificator în această ordine de idei este cîntecul „Măriuca-i româncuţă“ care, în pofida unor formule stereotipe de romanţă lăutărească, degajează un suflu liric, românesc.

---

[4] De precizat că aproape din fiecare operetă şi vodevil se păstrează cîteva variante, chiar diferite ca muzică. Numeroase sînt rescrise de M. Ionescu-Fulger. Manuscrisele se află, în majoritate, la Biblioteca Academiei R.S.R. Bucureşti, cabinetul de muzică.



Se poate vorbi despre varietatea melodică a diverselor numere. Cît privește individualizarea vocală în scenele de ansamblu, de altfel restrînse ca număr, aceasta nu se realizează, dat fiind conceperea lucrării pentru actori, cărora nu li se pretindeau agilități tehnice. Prin urmare, în ansambluri, cu mici excepții se utilizează unisonul sau o scriitură armonică nepretențioasă. Lipsa corurilor, a finalurilor și a recitativelor ne obligă să înclinăm, atunci cînd punem problema determinării științifice a genului acestei lucrări, indiferent de ceea ce a scris autorul, mai degrabă spre vodevil decît spre operetă. Uvertura care precede *Harță răzeșul* are menirea să creeze ambianța țărănească în care se petrece acțiunea. Formația orchestrală se reduce la 2 viori I, 2 viori II, violă, violoncel, contrabas, flaut, clarinet și pian.

Opereta într-un act (două tablouri) *La țară, sau glume și cabule* pornește de la o idee a lui A. Reinike, ce favorizează înscenarea unor datini de obîrșie folclorică. Satul însă este văzut printr-o prismă idilică, exterioară : vînători, țigani ; se insistă insuficient asupra elementelor care-i sînt într-adevăr proprii, asupra conflictului social dintre avuți și neavuți. Muzica ce se vrea pitorească arareori reușește să creeze un cadru emoțional convingător. În consecință, genul operetei, atît în *Harță răzeșul* cît și în *La țară*, trebuie privit cu rezerve. Elementele sale viabile, în speță melodicitatea și specificul național, vor reprezenta, în perspectiva viitorului, factorii indestructibili ai creației lirice în care Eduard Caudella va avea de spus un cuvînt de seamă.

Operetele lui I. A. Wachmann — *Lampa minunată, Steaua păstorului, Amorul demonului, Căsătoria neputincioasă, Fata aerului* (36 de numere) — ca și operetele lui Eduard Wachmann — *Păunașul codrilor, Corabia Salamandra* — nu au fost de natură să aducă un suflu de prospețime în acest gen, să contribuie la ridicarea lui calitativă. Cu atît mai mult cu cît orientarea spre o muzică românească nu apărea evidentă, preconizîndu-se o muzică de alură importată, de predilecție adaptări, lipsită de originalitate. Melodiile populare sau cu inflexiuni folclorice constituiau momente prea rare pentru a putea determina coloritul local. Această stare de lucruri începe să nu mai fie tolerată, formîndu-se o puternică opinie ce condamna lipsa originalității, afirmînd cu tărie necesitatea apelării la melodiile populare. Un prim semnal grăitor în acest sens ni-l servește „Steaua Dunării“ [5] : „În seara de 22,

[5] „Steaua Dunării“, 1859, nr. 217, 29 octombrie ; cf. : Burada, T. T. *Istoria teatrului în Moldova, vol. II*, Iași, Tip. H. Goldner, 1922, pag. 171.

publicul a semnalat o prea abondinte presurare de arii extrase din *operile italiene*, pe care s-au pus cîntecele din *Păunaşul codrilor*, ca arareori, ba chiar niciodată (nu) părăseşte pitoreştii munţi Carpaţi, spre a se străpurta pe aripile vaporului în patria muzicii occidentale... Tabloul de la finitul *Păunaşului codrilor* a fost bine văzut (primit, n.n.), totuşi orchestra (muzica, n.n.), care reclamă foarte simţitoare îmbunătăţiri, ar fi contribuit la îndoit succes al reprezentaţiilor dacă *intractele* (interludiile, n.n.) erau amplificate cu frumoasele şi melodioasele *arii naţionale*, pe care românii din ce în ce le apreciază după tot meritul. Sîntem sătui de valţurile lui Strauss, ce mult ne-au bătut urechile... Dovadă aplauzele frenetice a publicului, cînd *Doina* jalnică are onoare a veni la rînd."

Revirimentul îndelung aşteptat se produce în 1882, prin crearea de către Ciprian Porumbescu, la Braşov, a popularei lucrări *Crai nou*. Luată stricto senso, opereta lui C. Porumbescu marchează geneza acestui gen în muzica românească, deoarece *Baba Hîrca*, precum şi alte titluri, sînt mai degrabă operete de titlu, determinate în acest fel de către autorii lor. Adevărata operetă, avînd caracteristicile tipologice identice cu opereta clasică franceză şi austriacă, o creează în muzica românească C. Porumbescu. Prin această precizare a etapelor în făurirea operetei naţionale sperăm să nu dăm naştere confuziilor. *Baba Hîrca* rămîne tot prima operetă în muzica noastră, deşi sub raport ştiinţific, analizînd-o prin prisma devenirii ulterioare a acestui gen, nu justifică titulatura de operetă decît în parte, prin condiţiile istorice ale respectivului gen, avînd puternice atribute vodevilistice, deşi pentru 1848 lucrarea depăşeşte mult fruntariile vodevilului, iar sensul ulterior al drumului inaugurat de „opereta-vrăjitorie" a lui Flechtenmacher nu înregistrează vizibile progrese. Abia în 1882, o dată cu apariţia lui *Crai nou*, se poate consemna saltul calitativ în operetă, trăsăturile genului fundamentate în creaţia lui Offenbach şi J. Strauss se identifică întru totul într-o operetă românească. Din acest moment opereta naţională întruneşte condiţia clasică a noţiunii şi cerinţele dramaturgico-muzicale ale genului. Pînă atunci opereta fusese o formă teatrală-muzicală ce-şi justifică determinarea nu atît prin virtualităţile componistice, cît prin titulatură. În acest fel, în muzica românească se conturează o etapă pregătitoare cu lucrări ce ar putea fi cotate astăzi ca fiind semioperete sau operete improprii, filiaţia apărînd incontestabilă ; linia evolutivă porneşte de la 1848 şi culminează în 1882, printr-o afirmare categorică.

CIPRIAN PORUMBESCU RIDICĂ NIVELUL OPERETEI ROMÂNEŞTI

Compozitorul bucovinean, probabil cu cea mai fulgerătoare viaţă, doborît de tuberculoză la 30 de ani (2 octombrie 1853 — 25 mai 1883), era preocupat din tinereţe să compună o operetă naţională : „...în juna-mi

extază, mă cugetam numai la muzică și vă spuneam că dorința mea cea mai fierbinte este de a putea compune odată o operetă..." [6]

Își încearcă forțele în domeniul teatral-muzical odată cu comedia *Candidatul Linte sau rigurosul teologic*, o satiră cu cîntece la adresa vieții din seminare. Fără să dispună de un conflict întemeiat, subiectul transpune în scenă practici din școala de altădată, respectiv examinarea lui Linte, care iese din încurcătură intonînd o melodie populară de însurătoare... Muzical, C. Porumbescu creează o uvertură, coruri și numere solistice, în care inflexiunile folclorice predomină, ritmul de horă și caracterul jocurilor populare se imprimă multor momente.

Opereta *Crai nou* este eșafodată pe legenda de origine folclorică, prelucrată de V. Alecsandri, potrivit căreia, la apariția lunii, Craiul nou, aspirațiile spre fericire ale tinerilor îndrăgostiți se realizează. Anica și Leonaș, Dochița și Bujor sînt cele două perechi de îndrăgostiți care, la apariția Craiului nou, ajutați, în cele din urmă, de Moș Corbu, se vor căsători. Subiectul *Craiului nou* prezintă numeroase puncte obscure. Intriga nu are un conflict real, Moș Corbu face de toate, cînd sprijină tinerii, cînd îi încurcă, punîndu-le piedici. Figura sa, extrem de contradictorie, se încadrează în tipologia unui patriarhal moș sătesc, a-toate-știutor, înzestrat cu un suflet nobil. În realitate însă, el apare în momente care-i imprimă o turnură compromițătoare, bunăoară atunci cînd denunță jandarmilor, fie și în glumă, aparițiile misterioase din pădure... Conducerea intrigii însă nu putea furniza o solidă platformă teatrală care să reziste. Cu toate acestea, piesa lui Alecsandri sugerează muzicienilor pagini inspirate; înaintea lui C. Porumbescu subiectul fusese abordat de A. Flechtenmacher și I. A. Wachmann. Prin structură, piesa are caracteristicile unui vodevil, dar compozitorii și, în primul rînd C. Porumbescu, îi lărgesc dimensiunile prin mijloace muzicale. Astfel, se introduc texte noi, cu funcții portretistice, ca de exemplu aria Dochiței „Te-ai dus iubite".

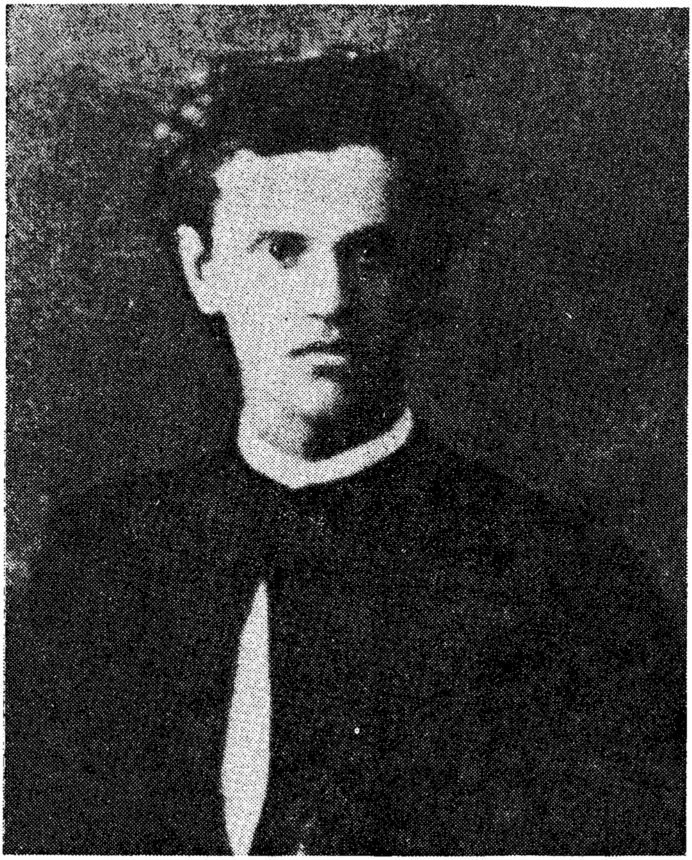
Factorul durabil în *Crai nou* rămîne muzica, mult superioară componentului literar. Principalele ei calități trebuie văzute în expresivitatea, întotdeauna directă și neforțată, revărsată într-o multiplă paletă, și specificul popular. Izvorul principal al muzicii îl reprezintă melodiile lăutărești, mai ales de origine sătească, alături de care răsună formule orășenești, îndeosebi de romanță. Adresîndu-se unei sfere populare mai largi, prin cuprinderea repertoriului lăutăresc orășenesc și sătesc, C. Porumbescu reușește să meargă ceva mai departe decît contemporanii săi (din 1880), în stabilirea climatului muzical național al operetei, deși ca măiestrie, nu-i egalează.

Un alt filon explorat și valorificat de compozitor trebuie văzut în tradiția operetei. Din anii studenției petrecuți la Viena, C. Porumbescu cunoaște resursele și specificul operetei, formele melodice, procedeele

---

[6] Cosma, V. *Ciprian Porumbescu*. București, Editura de stat pentru imprimate și publicații, 1957, pag. 56. Scrisoare către tatăl său Iraclie.

dramaturgice ca şi genurile folosite nu puteau să-l lase indiferent pe compozitorul român. Are meritul că, preluînd unele atribute constitutive, le valorifică de pe poziţia unui muzician român, prin racordarea la specificul popular. Marea parte a numerelor muzicale din *Crai nou* sînt puternic dominate de amprente folclorice, pe cînd cele de esenţă



Ciprian Porumbescu.

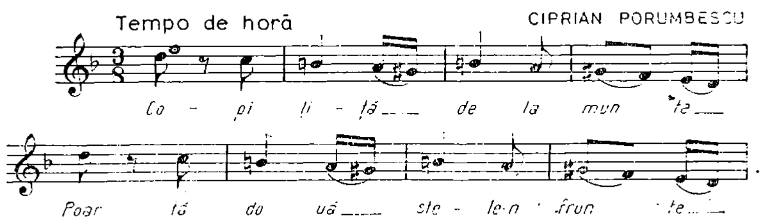
austriacă, operetistice, sînt minoritare. De altfel, în această privinţă se cuvin unele precizări. Porumbescu recurge la formele dansurilor mondene : galop, vals, chiar şi la marş, care permit asociaţii cu melodii străine. Însă în unele marşuri, ca de pildă în „Pe plaiuri de munte“, secţiunea mediană din „Haideţi, haideţi“, inflexiunile au un caracter orăşenesc, deci şi naţional, amintind de cîntecele patriotice şi studenţeşti din mediul transilvănean românesc. În conştiinţa auditorilor, asemenea coruri purtau ecourile cîntecelor cu rezonanţă cetăţenească, naţională. Tocmai acest adevăr îl vizează C. Porumbescu, răspunzînd insinuărilor

care-i contestau originalitatea. Este curios cum de s-au sesizat momentele ambigue, și de proveniență străină ale muzicii, aflate în minoritate, și nu s-a remarcat covîrșitoarea parte a muzicii a cărei origine folclorică-lăutărească este indiscutabilă, constituind întotdeauna punctul trainic al valorii operetei.

Pe subiectul lirico-pastoral al vieții sătești, compozitorul împletește cîntece lăutărești (doine, hore). Încă din uvertură se creează ambianța românească prin impunerea ritmului de horă, după care se dezlănțuie o melodie cuceritoare, năvalnică :



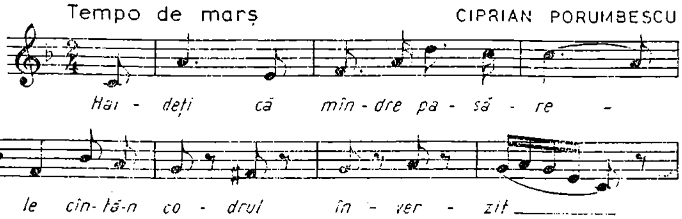
Nu lipsesc din partitură nici citatele : cîntecul Anicăi „Copiliță de la munte“, care la origine este „Bîr, oiță de la munte“.



Proveniența folclorică o demonstrează și „Frunză verde baraboi“, „Fa Dochiță, puică dragă“, „Român verde ca stejarul“ și altele. Din punctul de vedere al specificului popular, o mențiune specială solicită caracterul doinit, parlando rubato, în „Cîntecul moșului Corbu“ (act I), „Frunză verde stejărel“. Sub raport stilistic se conturează unele înrudiri între muzica operetei *Crai nou* și *Altarul Mănăstirii Putna*, vizibile, atît în privința apelării la rubato-ul doinit, dar și momentele în care cornul solist aduce inflexiunile buciumului păstoresc, ca în încheierea horei din actul I.

Cîntecul „În aste haine“ legitimează o metodă adeseori uzitată, reluarea unor cîntece proprii mai vechi pe texte noi — în cazul de față,

romanța „Lăsați-mă să cînt". Veselie și bucurie se degajă din corurile operetei „Haideți, haideți", avînd în secțiunea mediană o linie melodică emanînd patos eroic, de generoasă respirație :



Sentimente patriotice, dragoste față de frumusețile peisajului autohton sînt întruchipate în corul „Pe plaiuri de munte", un marș patriotic ce răsună în două rînduri în actul I.

Locul primordial, în ceea ce privește dramaturgia muzicală, revine temei corului „Crai nou", în caracter de horă lungă, avînd o spontaneitate virilă cuceritoare :



Tema aceasta, ce răsună întîia oară în uvertură, revine în actul I și în finalul actului al II-lea, cu ea începe și se sfîrșește muzica operetei. Readucerea ei în momentele cheie ale lucrării ne îndreptățește să-i atribuim funcții tematice conducătoare, dacă nu chiar leitmotivice. Fiindcă am vorbit tangențial despre finalul operetei, se cuvine adăugat că, în concepția lui C. Porumbescu, finalurile, deși nu ating proporțiile celor din operetele comice, totuși reprezintă momente cruciale ale acțiunii, impunînd, pe lîngă cor, diferite ansambluri : terțet în actul I și sextet în actul al II-lea. Se desenează în conducerea și distribuirea formelor muzicale o linie ascendentă, ce culminează în final, după sextet, prin intonarea corului „Crai nou", ce simbolizează idealul de fericire, aspirațiile de libertate și prosperitate. În condițiile unei cenzuri aspre, cum se prezenta cenzura austro-ungară, artiștii români căutau diferite subterfugii și modalități de a deghiza sensul adevărat al conținutului, care era lesne înțeles de public. În acest fel, textul aborda teme deliberat naive, despre cîmp, flori, crai nou, în timp ce muzica, fie că îndemna la acțiune, fie că fortifica cunoștințele angrenate în lupta pentru dreptate națională și progres. S-ar putea parafraza cunoscutele cuvinte despre tunurile acoperite cu flori din muzica lui Chopin, spunînd că sub masca plaiurilor și a munților din cîntecele lui Porumbescu se ascundeau hotărîrea și chemarea la luptă împotriva autocrației imperiale.

Atributele muzicii operetei *Crai nou* se pot formula în cîteva cuvinte : melodicitate, accesibilitate și caracter popular, asigurîndu-i un mare succes, fiind cîntată total sau fragmentar de către formațiile profesioniste ori de amatori. *Crai nou* a reprezentat una din creațiile de popularitate ale muzicii profesioniste, contribuind la afirmarea compozitorului și la ridicarea prestigiului muzicii naționale.

Se detectează aspecte vulnerabile și sub aspect muzical. Stilul pare pe alocuri prea simplu, iar unele pagini, bunăoară preludiul, insuficient dezvoltat. Observațiile critice s-ar putea multiplica, dar ne oprim la acestea, deoarece pălesc în lumina imensei adeziuni stîrnite în acea epocă de calitățile care predomină. Pentru a înțelege mai bine semnificația istorică a operetei *Crai nou* recurgem la citatul din ziarul bucovinean „Patria", invocat de M. Gr. Poslușnicu : „Este cu neputință a asculta cuvintele lui Alecsandri sau muzica lui Porumbescu fără a rămîne adînc fermecat, nu de arta ca artă, ci de a vedea lumea ca român, a o înțelege românește, în secretele sale și a o perpetua în sufletul românesc." [7]

Prin urmare, la aproape două decenii de la premieră, importanța operetei nu scăzuse, dimpotrivă. Ceea ce iese însă din comun se referă la mobilul prețuirii, care nu este atît de natură artistică cît patriotică, considerîndu-se valoroasă simțirea românească de care este pătrunsă muzica operetei. Demn de remarcat este și faptul că muzicienii și unii critici, sesizînd limitele muzicii lui Porumbescu, încearcă să vadă meritele dincolo de unele rafinamente tehnice.

„Ce-i opereta modernă ? Un text fără duh și o muzică fără suflet. O tehnică bine socotită pentru excitarea senzurilor, atît ca formă cît și ca conținut, de aceea, nici nu trăiesc mult aceste produse moderne, senzurile se trezesc și caută iritante noi, mai rafinate și mai surprinzătoare. La Alecsandri și Porumbescu vom căuta în zadar acest rafinament al tehnicei și senzualismului excitant, căci aceste lipsesc cu desăvîrșire. Dar ce aflăm la ei este viața din viața care alcătuiește un popor.

Uvertura lui Porumbescu cu horele sale, cîntecul bătrînesc, ditirambul, doina, haiduceasca sa melodie eroică și lina romanță de dragoste sînt un complex de fire tot atît de variate din sufletul poporului, sînt sinteza unui trecut viforos, în care numai vigoarea internă a națiunii a putut crea acea forță care a rezistat tuturor tempestităților." [8]

Lăsînd la o parte unele considerente asupra modernismului trebuie să remarcăm pledoaria pentru creația națională, relevarea acelui imponderabil artistic dedus din folclor, care alcătuiește elementul durabil al muzicii lui C. Porumbescu. Farmecul ineditului, parfumul doinelor și horelor compensează minusul de tehnicism și măiestrie care s-ar fi putut cere în ultimul pătrar al veacului al XIX-lea.

O altă operetă demnă de atenție este *Sergentul Cartuș*, creată de Constantin Dimitrescu în 1895, pe libretul lui D. I. Apostolescu. Ecourile

---

[7] Poslușnicu, M. Gr. *Istoria musicei la români,* op. cit., p. 465, reprodus din ziarul „Patria", Cernăuți, 1898, nr. 123.

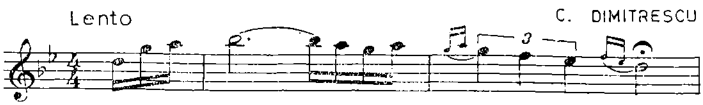
[8] Idem, ibidem.

evenimentelor care au dus la obţinerea Independenţei, larg oglindite în creaţia artistică, îşi găsesc expresie în tematica operetei. În acest fel, compozitorul a abordat o temă contemporană, care i-a oferit cadru prielnic folosirii melodiilor populare şi lărgirii propriului diapazon stilistic.

Acţiunea celor două acte se petrece, aşadar, în anii Războiului de la 1877, în mediul sătesc, căruia i se alătură viaţa soldăţească. Intriga de amor se deapănă în jurul poveştii de dragoste între Viorica şi Călin, iar elementul dramatic rezidă în neîmpărtăşirea dragostei, deoarece logodnicul Viorică, Gavril, îşi revizuieşte atitudinea anterioară şi, reînnoindu-şi jurămintele, îşi convinge partenera să-l urmeze. Desfăşurarea evenimentelor ce constituie miezul acţiunii favorizează prezentarea, fie şi schematică, a unor realităţi ţărăneşti, cum e cazul în corul „Noi opinca ţării", şi totodată înfăţişează frumuseţea carierei militare în aria lui Călin (nr. 2). Din păcate, textul literar nu oferă un cadru puternic pentru afirmarea idealurilor de libertate, ideea operetei este bagatelizată prin exacerbarea dorinţei de înavuţire şi altele. Nici acest libret, neavînd nerv dramatic, nu a furnizat o osatură dramatică rezistentă la exigenţele timpului.

Cele optsprezece numere ale operetei sînt suficiente pentru a demonstra capacitatea lui C. Dimitrescu de a crea pagini accesibile, scene vii, permiţînd evoluţia caracterelor. Ca şi în opereta clasică, în numerele muzicale propriu-zise se accentuează trăsăturile lăuntrice ale eroilor. Acţiunea înaintează în dialoguri comice, avînd o calitate literară îndoielnică, relevînd multe stîngăcii. Nivelul scăzut al textului se repercutează şi de data aceasta pe plan muzical. Nu arareori se aud fraze melodice banale, ce par cunoscute, compozitorul, în ciuda talentului incontestabil de care dispunea, s-a lăsat antrenat în formule stereotipe, făcînd concesii gustului artistic. Credem că este ilustrativ în această ordine de idei cupletul lui Călin „Viorică dragă".

Două compartimente stilistice se desprind din muzica la *Sergentul Cartuş*: unul de alură occidentală, eclectică, avînd genuri proprii: romanţă, berceuse, şi altul, de origine populară, sugerînd melodiile lăutăreşti. Astfel, în scurta introducere instrumentală de la nr. 18, se întrevăd particularităţi melodice specifice doinei, cu desfăşurări improvizatorice şi ornamentate:



Un alt exemplu edificator este tema horei din actul I (în formă tripartită) şi dansul, în care melodia se interpune în partida vocală, insuflînd figurile şi paşii ce trebuie să facă cei prinşi în joc. În aria Vioricăi (nr. 4), de asemenea sînt vizibile formule de joc cumulate cu inflexiuni orăşeneşti (orientale):



Evident, C. Dimitrescu nu se manifestă degajat nici în paginile muzicale de influență folclorică, unde se resimte o anumită rigiditate academică în prelucrarea intonațiilor populare, caracterul modal este atenuat prin armonizări clasice.

În această perioadă se afirmă și compozitorul bucovinean Tudor Flondor (10 iulie 1862 — 10 iunie 1908). Pînă în 1898 compune numeroase vodeviluri, de fapt le rescrie, ghidîndu-se după exemplul capodoperelor genului fixate de Al. Flechtenmacher. Mai mult, recurge adeseori la muzica acestuia în : *Rusaliile*, *Nunta țărănească*, *Cinel-Cinel*, *Millo director* etc. Prelucrînd și reorchestrînd muzica predecesorului său, nu-i putem atribui lui Flondor un rol important în dezvoltarea, în creația vodevilistică, la fel cum nu-i atribuim nici lui Iacob Mureșianu. Teza nu se infirmă de acele numere proprii pe care le compune, ca, bunăoară, cupletul lui Răzvrătescu și doina ciobănească din *Rusaliile*.

Lucrarea proeminentă compusă de T. Flondor în această perioadă este *Noaptea Sfîntului Gheorghe*, inițial categorisită „operetă", care a avut premiera la Cernăuți, la 26 martie 1885, obținînd un frumos succes. Cum opereta a suferit o nouă redactare în 1907, denumindu-se, de data aceasta, „operă comică", și o altă versiune, în 1937, datorată lui Mihail Jora, o vom discuta mai pe larg în perioada următoare, integrînd-o la capitolul operei comice, așa cum a făcut-o și autorul ultima dată. Ca fapt istoric, ea nu poate fi însă omisă din perioada anterioară anului 1898, fapt pentru care am și consemnat-o [9].

George Stephănescu compune opereta *Cometa*, în care zeflemisește spaima acelora care credeau că sfîrșitul pămîntului este inevitabil, o dată cu ciocnirea cu cometa Halley. Libretul îl semnează Bengescu Dabija, unul din susținătorii literari ai creației lirice din secolul trecut. Pericolul cometei a constituit pivotul multor speculații, multor teme literare și artistice. Stephănescu o abordează cu promptitudine, nutrind speranța că va obține un subiect acid și teatral. Într-adevăr, realizează pagini pline de ironie și umor la adresa credulilor, satirizînd zvonurile acreditate și pe cei care le promovează. Dar momentele operetei ca acțiune sînt dezlînate, nesudate în jurul unei axe dramatice. Ca atare, intriga pare improvizată, căutată, acțiunea fiind lipsită de nerv teatral. Personificarea Cometei, a Pămîntului nu au avut darul să imprime nici pe plan fantastic un plus de vioiciune fabulei imaginate, asemenea personaje fan-

---

[9] Pentru a stimula creația de operetă, T. Flondor organizează un concurs pentru librete. Vezi : „România musicală", An. IV, 1893, nr. 21, 1 ianuarie.



Tudor Flondor.

tastice de altfel au făcut imposibilă transpunerea scenică a lucrării, rămasă nereprezentată. Deși cunoștea legile spectacolului liric, Stephănescu nu evită prin muzica sa defectele dramatice structurale. Numerele, relativ restrînse, par artificial aduse, neînscriindu-se natural în spirala dramaturgică. Desigur, se poate vorbi de varietatea formelor, de reușite parțiale, spre exemplu, aria bufă a Cometei din actul I (nr. 3), „Privește-mă, sosesc, Cometa mă numesc“ :



În aceeaşi categorie se include şi duetul Cometei cu Pămîntul, în 6/8 (nr. 12), aria populară (nr. 2), arietta cu cor „Grăbiţi-vă să vedeţi cometa“ (nr. 1), romanţa (nr. 6). Interesant este faptul că în unele numere se infiltrează particularităţi stilistice de obîrşie folclorică, ca în aria din care remarcăm formula cadenţială :



Înaintea continuării trecerii în revistă a operetelor create se cuvine subliniată constatarea că între cele două compartimente, text şi muzică, n-a existat niciodată un echilibru. De regulă, calitatea libretelor era mult inferioară compartimentului muzical. În acelaşi consens, deşi muzica dispune de reale calităţi, totuşi nu se ajunge să se obţină o deturnare a centrului gravitaţional, în aşa fel încît muzica, în pofida deficienţelor libretului, să susţină lucrarea la linia de plutire. Acest fapt se datorează şi amalgamului stilistic în care se complăceau autorii, căutînd sau nu matca naţională. Rămîne un adevăr că atîta vreme cît în creaţie nu se conturează stabilitatea orientării, desigur, pentru o perioadă limitată, nu se puteau pretinde rezultate de valoare. Ca atare, pentru creaţia de operetă, cu excepţia *Craiului nou,* nu există acel primum movens al existenţei, acel sol care să poată genera tulpini falnice. Constatarea se aplică şi altor operete compuse în aceeaşi perioadă : *Cimpoiul dracului* (1883) de Pietro Benotti (cu melodii lăutăreşti), *Liţa pescăriţa* (1883) de Tudor Flondor, *Păunaşul codrilor* de I. Iacobitz, *Domnişoara d'Angeville* de G. Briaschi, *Crai nou* de Emil Lehr. Această operetă, pentru a ne referi doar la un caz şi a susţine proporţiile lucrărilor, are numere extrem de numeroase şi dezvoltate. Arii, ansambluri, recitative, coruri variate ca formă abundă în partitură, respectînd cu maximum de stricteţe canoanele genului. Din păcate, nu se pot efectua constatări pozitive asupra calităţii muzicale, asupra originalităţii şi pregnanţei sale. Dimpotrivă, stilul este anost, desuet, lipsit de prospeţimea şi spontaneitatea muzicii celuilalt *Crai nou* al lui C. Porumbescu.

„Opereta naţională“ *Cimpoiul dracului* de P. Benotti, jucată la Iaşi, la 2 decembrie 1883, foloseşte din plin melodii lăutăreşti, între care şi o horă în finalul lucrării.

Metoda frecventă era transplantarea, fără prea multe intervenţii, a cîntecelor şi jocurilor populare, brodîndu-se, mai mult sau mai puţin ingenios, pe subiecte cunoscute, frecvent abordate în anii anteriori.

Însumînd concluziile privitoare la creaţia de operetă, reţinem tendinţa susţinută de toţi creatorii de a-şi plămădi creaţia pornind de la realităţile ţării noastre, fie că este vorba de tematică, fie de muzică. Prezenţa formulelor folclorice a reprezentat pentru lucrări condiţia vitali-

tăţii muzicale, deşi felul în care era utilizată nu corespunde decît aproximativ structurii sale interne. Opereta acestei perioade se lansează în mod cert, dar nu cunoaşte amploarea şi valoarea creaţiei corale. Ca atare, în ansamblul variat al muzicii româneşti, acest gen ocupă o poziţie situată într-unul din planurile secundare.

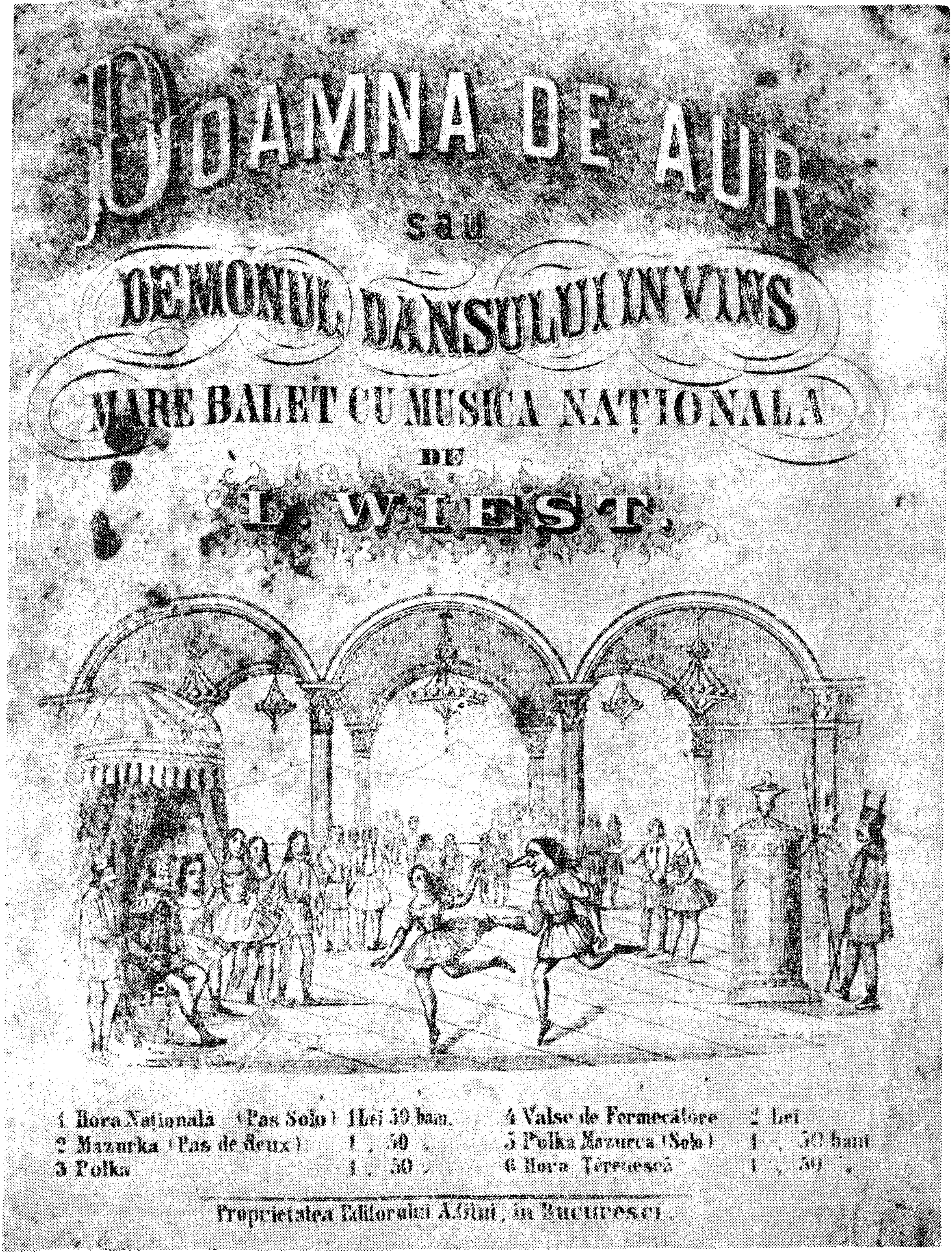
BALETUL ÎŞI CROIEŞTE DRUMUL CU TIMIDITATE

Creaţia de balet este o componentă a muzicii lirice naţionale, momente coregrafice figurînd în mai toate vodevilurile, sub forma unor dansuri de salon şi a prelucrărilor cu caracter folcloric, avînd o circulaţie frecventă : hora, brîul, romana, chindia, bătuta, ardeleana.

Interesul pentru jocurile naţionale se extinde şi în viaţa mondenă, unde în cadrul seratelor se urmărea plămădirea şi impunerea unor dansuri autohtone, ca romana, care să contrabalanseze influenţa celor străine. Ideea se extinde în toate provinciile locuite de români şi va fi interceptată şi în creaţiile lirice. Cu timpul apar şi compoziţii de balet cu muzică originală, deşi rare, deoarece condiţiile de montare erau vitrege. Cu toate că se întîlneau dansatori în formaţiile de operă şi teatrale, chiar şi trupe întregi, totuşi, cu excepţia celor angajaţi pentru cîte o stagiune, şi a unor pasionaţi ca G. Moceanu, majoritatea erau diletanţi, dedicîndu-se acestei spinoase profesii pentru scurt timp, deoarece nu oferea garanţia existenţei. Deşi erau rare şi în postură de Cenuşăreasă, totuşi se pot detaşa cîteva încercări care punctează traiectoria istorică a acestui gen în muzica românească.

Prima realizare în domeniul baletului autohton din această perioadă ne-o serveşte o compoziţie ad-hoc, o localizare ce se reprezintă la Bucureşti în 1869 : *Doamna de aur sau Demonul dansului învins,* „mare balet cu muzică naţională" de Ludovic Wiest, avînd colaboratori pe Petre Grădişteanu pentru scenariu, pe balerina şi maestra de balet Auguste Maywood. Acestora trebuie să li se adauge G. Moceanu, creatorul mişcărilor dansurilor româneşti.

Ce este baletul *Doamna de aur ?* Pentru a răspunde acestei legitime întrebări, expunem pe scurt subiectul lirico-fantastic al acţiunii. O domniţă, mare amatoare de dans, se hotărăşte să se căsătorească cu pretendentul care-i va satisface setea de joc. În acest sens colindă diferite localităţi, ajungînd într-un sat românesc. Astfel, printre tinerii săteni angrenaţi la horă se află şi un străin (un principe polonez), care îşi etalează îndemînarea în „Ca la uşa cortului" şi în „Chindia". La palat vin pretendenţii care dansează cu domniţa. Excelează prinţul, care dansează „brîul" şi „bătuta" cu atîta vervă încît îşi pierde cunoştinţa. Acţiunea continuă după tipul legendei faustiene. Prinţul este provocat la întrecere coregrafică de un necunoscut (diavolul), care, aproape cîştigase disputa cînd, la semnul crucii făcut de prinţ, dispare şi pretendentul polon cîştigă mîna domniţei...



Partitura baletului *Doamna de aur* de L. Wiest.

Făcînd abstracţie de naivitatea conducerii acţiunii şi de semnul de întrebare, de ce prinţul polonez dansează jocuri româneşti (probabil nu se putea concepe ca un prinţ român să cutreere satele ori să cunoască dansurile naţionale !), remarcăm construcţia concepută într-aşa fel, încît să permită aducerea în scenă a unor jocuri populare. Pretextul imprimă baletului un caracter local, grefat pe o convenţie de circulaţie universală, oferindu-se cadrul aducerii dansurilor româneşti în scenă. Dat fiind numărul autorilor se înţelege că nu e o lucrare omogenă, alăturînd dansuri clasice şi dansuri naţionale, prelucrate de L. Wiest. *Doamna de aur* a demonstrat că dansurile româneşti pot figura cu deplin succes într-o compoziţie coregrafică. Această primă mlădiţă, un pas pe linia făuririi baletului naţional, trebuie privită cu indulgenţa aplicabilă oricărei iniţiative de pionierat. Dansurile lui Wiest erau transcripţii pentru orchestră ale jocurilor lăutăreşti, făcute cu gust şi talent, păstrînd autenticitatea specifică, evidentă în „Hora naţională“ :



De notat că jocurile populare introduse în acest balet erau multe la număr, ceea ce implică varietatea lor. În plus, L. Wiest a publicat o suită din muzica acestui balet, o piesă destul de rară, care a văzut lumina tiparului în secolul trecut. Dansurile acestei suite pentru pian sînt : Hora naţională, mazurca (pas de deux), polca, vals de fermecătoare, polca mazurca-solo, hora ţărănească. Aşadar, dansurile româneşti alternau cu cele de salon, mondene.

Numerele coregrafice sînt tot mai solicitate în creaţiile lirice. Îndeosebi Eduard Caudella recurge în operele sale la dans, introducînd jocuri populare, mai mult, stilizîndu-le, ca Hora din *Petru Rareş*, a cărei muzică se detaşează prin inspiraţie poetică şi profil dansant, integrîndu-se perfect în categoria numerelor de balet, cu rezonanţă naţională, de mare efect scenic şi auditiv.

Apar şi lucrări mai extinse, de sine stătătoare în domeniul baletului. Lui Ed. Caudella îi aparţine o idee, din păcate nefinalizată. Plănuia să compună un balet în trei acte pe subiectul *Vîrful cu dor* în versiunea

lui Carmen Sylva. Nu dispunem de documente care să ateste concepţia sa legată de transpunerea coregrafică, anul cînd a vrut să compună (pare o încercare anterioară lui 1900) şi nici cît a compus în realitate. La Biblioteca Academiei Române se păstrează numai cîteva pagini, foaia de titlu şi două numere, nepermiţînd să evaluăm orientarea compozitorului. Numerele amintite, o doină în andante şi o horă (Scena I), demonstrează că se intenţiona crearea unui balet naţional, o muzică de tipul celei întîlnite în fanteziile simfonice şi în paginile folclorice din operele sale.

Partituri coregrafice finite sînt : *Ielele*, pe libretul lui Edgar Aslan, muzica de Francesco Spetrino (1892), avînd un subiect fantastic inspirat din basmele noastre populare, şi *Cupidon* (1890), libret de Miron Paltin, muzica de Theodor Fuchs. Acest din urmă balet feeric în două acte este edificator pentru tipul baletului din acea vreme. Fabula care-şi justifica raţiunea într-un balet nu avea un cadru real, subiectul se polariza în jurul unor elemente fantastice, într-o lume închipuită. Principiul diriguitor, plasat la temelia actului creator, era angrenarea în conflict a multor şi diverse personaje, pentru a permite aducerea dansurilor şi costumelor variate. Acestei necesităţi, impuse de estetica romantismului, i se răspunde prin alăturarea celor mai antagonice tipuri, fiinţe terestre sau imaginare : fauni, domniţe, îngeri, draci, vrăjitori, crăiese, ciobănaşi, cavaleri, ţărăncuţe, meşteşugari, animale, flori etc. Confruntarea sau alinierea unor asemenea personaje se putea concepe numai într-un scenariu convenţional, avînd sau nu o coloană vertebrală, alunecînd în orice moment spre cele mai arbitrare divagaţii. În acest mod, nu se poate vorbi decît despre o acţiune dominată de o idee general umană, ca în cazul baletului *Cupidon*, a cărui semnificaţie pledează pentru armonie şi înţelegere.

Greutăţile alcătuirii unui libret coregrafic, fie şi romantic, în asemenea convenţii largi, nu erau de loc minore. Am spune, dimpotrivă. Se putea aduce orice şi oricînd în scenă, dar procedeul risca să deslîneze fabula sau divertismentul de pînă atunci, să ducă la o parodie coregrafică. Th. Fuchs reuşeşte să evite acest pericol, deşi nu întrutotul. Însuşi titlul iniţial o demonstrează : „Departe... în raiul iubirii", care este suficient de concludent pentru a nu spune mare lucru. Stabilirea titlului *Cupidon* pare mai logică, deşi amalgamul întîmplărilor inserate în libret ne face să-l privim cu reticenţă, deoarece acţiunea apare într-atît dispersată, încît nu se mai poate aduna în jurul unui ax central. În realitate, baletul *Cupidon*, ca şi alte balete romantice de la noi sau din alte ţări, este o succesiune de numere de sine stătătoare, dansante, legate prin titlul pe care-l poartă de personajele sau grupurile care dansează. Pe deasupra, mai intervin uneori şi numere vocale (solo voce). Aşadar, acţiunea nu se leagă, neexistînd continuitatea naraţiunii, momentele şi schimbările disparate au dinamism cinematografic, amplu dimensionate, din ansamblul cărora poate rezulta o vagă idee generală. Se obţine o imagine a capriciilor unui asemenea balet, din numerele, cu implicaţii oarecum programatice, ale lui *Cupidon* : Prolog, Dansul fetiţei cu băieţelul, Baletul copiilor, Dansul fetei cu pescarul, Balet mixt al pescarilor, Dansul balerinei cu maestrul de balet, Baletul păsărilor ma-

ritime, Solo voce, Baletul florilor, Pantomima ţărăncuţei, Dansul ţărăncuţei cu ciobănaşul, Baletul de ţărani şi ţărăncuţe, Solo voce, Baletul bătrînilor, Dansul zînei iubirii cu Dracul, Dansul lui Făt-Frumos cu Zîna iubirii, Corul îngerilor şi Dansul perechii române.

Comentariile par de prisos. Aducerea ţăranilor în scenă constituie o practică deja instaurată în literatura noastră muzicală, permiţînd compozitorului să apeleze uneori la muzica lăutărească. În acest fel, Theodor Fuchs (4 februarie 1873 — 9 mai 1953), muzician ceh de origine, stabilit la noi în ţară de la vîrsta de trei ani, se îndreaptă înspre filonul folcloric creînd pagini remarcabile, mai ales pentru vîrsta sa tînără. Adoptă din patrimoniul cîntecului popular două atribute principale : melosul lăutăresc şi variaţia metrică. În *Pantomima ţărăncuţei* se alătură următoarele grupări metrice : 6/4, 2/4, 6/8, 2/4, 4/4, metri specifici, dar nicidecum combinaţi, micşti, ci de factură românească, perfect integraţi concepţiei metrice apusene. Melosul lăutăresc se evidenţiază, fără drept de apel, în fragmentul din *Baletul de ţărani şi ţărăncuţe.*

CUPIDON



În acest fel se poate spune că încă din secolul al XIX-lea există preocupări pe linia cristalizării baletului autohton, recurgîndu-se la elemente naţionale, atît ca subiect cît şi muzicale. Theodor Fuchs va persevera pe linia lucrării sale de pionierat, compunînd încă trei balete, demne de reţinut.

Nu vom continua incursiunea în domeniul baletului înainte de a aminti de numeroasele încercări ale celui mai însemnat coregraf român din această etapă, George Moceanu, pe care l-am întîlnit, încă din 1869, montînd dansurile româneşti în baletul *Doamna de aur.* Idealul său era acela de a crea lucrări originale, atît ca dans cît şi ca muzică. Dintre multiplele sale tentative, menţionăm „marele balet într-un act" intitulat *Sărbătoarea în sat,* montat de Moceanu (poate şi compus ca muzică) pentru Expoziţia de la Chicago din 1893. Baletul *Sărbătoare în sat* nu este altceva decît inscenarea unor datini folclorice, pitoreşti prin ineditul lor, care în anii următori vor cunoaşte realizări remarcabile.

S-au evidenţiat două tipuri de lucrări coregrafice : baletul romantic, nebulos ca subiect şi bazat pe numere autonome, şi baletul folcloric, ce se axa pe datini populare. A mai existat şi un al treilea tip de balet, reprezentat prin aşa-numitul „balet mixtură". Definirea necesită cîteva precizări. În muzica secolului al XIX-lea, de mare popularitate se bucura feeria, ce presupunea muzică de scenă dezvoltată ca proporţii şi chiar ca aprofundare. În cadrul feeriei se întîlneau momente dansante : numai că atunci cînd li se aloca spaţiul dominant, se crea o feerie coregrafică. Exemplul concret pentru acest tip ar fi *Patru săbii* de Constan-

tin Dimitrescu. Genul de balet mixtură se definește prin interferarea tuturor domeniilor muzicale posibile : vocală, instrumentală, melodramatică (declamată), corală, predominantă fiind cea instrumentală, destinată susținerii figurilor coregrafice. Mixtura-balet nu se dispensează de atuurile baletului romantic, ceea ce face să coexiste elementul fantastic cu cel real, ca și cele mai eterogene atribute, inclusiv de ordin stilistic muzical. Cîteva exemple înlesnesc înțelegerea specificului acestui tip de creație cu destinație coregrafică. Acțiunea este cuprinsă în douăzeci și unu de numere. Eroul principal, Chiriac, trece prin situațiile cele mai neobișnuite : îi cîntă lăutarii (De singurică, da !), cu un specific muzical ingenios surprins ; el însuși se destăinuie în cîteva pagini soliste, între care și „De aceea-mi plînge și cîntecul". După aceste tablouri pămîntene, acțiunea se transpune într-un mediu fantastico-halucinant : „Cei patru demoni fac grații lui Chiriac și ritmează pașii". Din nou o arie a lui Chiriac. Pe urmă fiecare demon își etalează puterea și specificul : al focului, al războiului, al beției, al amorului. Acțiunea se strămută în orientul apropiat și îndepărtat : dans oriental, dansează două cadîne, marș triumfal turcesc, cîntec indian (cu text). În final sîntem readuși pe meleagurile noastre în : marș pentru sosirea lui Ștefan cel Mare, domnul Moldovei, după care se succede apoteoza. Este greu să se descifreze elemente de sinteză într-o astfel de mixtură-balet. De altfel, însuși specificul acestui tip de balet este pus sub semnul îndoielii în anumite tablouri, sau chiar compromis, deoarece sînt și tablouri fără muzică, vorbite. În strînsă corelație cu tabloul respectiv se află sfera emoțională vizată. Aducerea glorioasei figuri a lui Ștefan cel Mare, după scenele cu demoni și cadîne, fără o suficientă pregătire dramatică, nu are darul să confere finalului grandoare, să marcheze culminația patriotică scontată, decît poate pe plan exterior.

Să-l acuzăm pe C. Dimitrescu că n-a izbutit să imprime sobrietate desfășurării muzicale și imaginilor ? Credem că am merge prea departe, față de stadiul dezvoltării creației de balet. Probabil, goana după originalitate, prin frizarea bunului gust, prin apelarea la lăutărisme, exotisme, orientalisme și altele, care era menită, în concepția de atunci, să confere acel plus de interes.

Timiditatea cu care se afirma creația de balet ne împiedică să-i reliefăm contururile, încă se afla într-o fază de germinare, cu unele răbufniri, cu meritorii căutări și inevitabile ratări. În orice caz, nu se mai poate susține că în muzica românească baletul apare în plin secol al XX-lea, deoarece rădăcinile sale le-am identificat în secolul trecut, iar culminația și totodată strălucirea o marchează creația unor compozitori ca P. Constantinescu, Z. Vancea, C. Nottara, M. Mihalovici, Th. Rogalski și, mai presus de toți, M. Jora.

Neîndoios, în evoluția creației de balet din a doua perioadă a secolului al XIX-lea se înregistrează un adaos față de prima parte, deoarece de la dansuri răzlețe, de la vodevil coregrafic, de la o suită care, transpusă scenic, susține un tablou, se ajunge la spectacolul de balet de pro-

porții, la numere coregrafice variate, la pantomimă și dans, la pătrunderea elementelor specifice folclorului. Încă nu dispunem de lucrări importante, de unitate stilistică, de simfonizarea dansului, de subiecte omogene.

OPERA COMICĂ

Fără discuție, opera comică reprezintă unul dintre cele mai populare forme ale genului liric autohton din secolul trecut. O bună vreme s-a manifestat rezervă față de determinarea „operă comică", deoarece existau prea multe aspecte comune cu opereta. Cauza acestor interpretări ambigue rezidă în alternarea numerelor muzicale cu a părților vorbite, dar în opera comică, numerele muzicale sînt mai variate ca factură, uneori solicitînd rezolvări de înaltă măiestrie vocală, ansamblurile și finalurile apar mai dezvoltate, susținerea orchestrală se prezintă tot mai complex, iar ponderea însemnată, atribuită recitativului, nu mai îngăduie nici o îndoială asupra profilului acestui gen. Din aceste motive credem că Eduard Caudella avea dreptate, atunci cînd pe coperta manuscrisului *Olteanca* a precizat: „operă comică", sau în revista „Muzica" (iunie 1916), cînd a făcut însemnări despre trecutul nostru muzical, a scris despre prima „operă comică" românească. De menționat că cele dintîi schițe ale *Oltencei* aveau subtitlul „operetă". Ulterior, Caudella s-a pronunțat fără echivoc în favoarea „operei comice", sesizînd diferența dintre cele două subgenuri care, probabil, au mai multe trăsături comune decît deosebiri.

Reprezentată prin partituri de Caudella, Stephănescu, Dimitrescu și Cohen-Lînariu, opera comică pregătește apariția operelor romantice naționale. Din punct de vedere compozițional, opera comică românească se aseamănă cu Beggar's Opera, opera buffa, „opéra comique" și „Singspiel"-ul. Sub masca unei bufonade, a unei întîmplări cu iz cotidian sau a unui sentimentalism adeseori naiv se prezintă ființe reale, oameni desprinși din mediul social, cu problemele de viață care le erau specifice. Tendințele democratice, realiste, vor fi precumpănitoare, imprimînd operelor comice o puternică notă de veridicitate. În primul deceniu al existenței sale (1880—1890), elementul comic, buf, deține cea mai însemnată pondere în subiectele abordate, pentru ca apoi, în deceniile secvente, să-i predomine latura sentimentală, pastorală și idilică. Din această cauză operele comice apar astăzi concepute simplist, chiar ostentativ acordate într-o singură „tonalitate". Idilismul și nota pastorală imprimă lucrărilor naivitate, caracter vetust. Se creează impresia că materialul din care au fost plăsmuite era prea crud, nefinisat, lipsit de rezistență, fapt care a facilitat așternerea unei palori veștede, care nu le relevă prospețimea. În pofida acestor aspecte pe care le-au sedimentat deceniile scurse, unele opere comice dețin reale virtuți, constituind punctele istorice de sprijin ale viitoarelor monumente muzicale.

Opera comică se anunță în muzica noastră prin *Olteanca* (1879)[10] de Eduard Caudella, în colaborare cu prietenul său Gh. D. Otremba, pe un text de Gh. Bengescu-Dabija. În fapt, colaborarea între un muzician reputat și un diletant pasionat s-a concretizat în armonizarea și orches-



Eduard Caudella.

trarea unor melodii. În aceste condiții, valoarea artistică pare aprioric compromisă, deoarece, în afara instinctului muzical al unei anumite culturi, Otremba nu putea aduce altceva. Într-un anumit fel, este de mirare cum Ed. Caudella s-a asociat cu un diletant într-o tentativă atît de pretențioasă cum este aceea a compunerii unei opere. Talentul și expe-

[10] Premiera a avut loc la Iași, la 8 martie 1880. Partitura operei *Olteanca* a fost revizuită în iulie 1883. Ed. Caudella compune pentru versiunea scenică brașoveană, în 1909, un interludiu, plasat între actele al II-lea și al III-lea. În „Muzica", București, 1916, 1 iunie, Caudella publică articolul *Prima reprezentație a primei opere comice românești.*

rienţa lui Caudella, dirijorul şi compozitorul Teatrului Naţional din Iaşi, au estompat multe din fisurile ce se anunţau, realizînd o partitură cu momente antrenante, cu structuri melodice uşor de reţinut.

Eduard Caudella era un muzician reputat, cu o impresionantă carte de vizită. S-a născut la Iaşi, la 22 mai 1841, într-o familie de muzicieni, nutrind înclinaţie spre arta sunetelor din fragedă copilărie. Studiază la Iaşi cu P. Hette, la Berlin, vioara, pianul şi armonia, la Paris cu H. Vieuxtemps, L. Massart, D. Alard. A deţinut în viaţa muzicală a Iaşului o serie de funcţii de la aceea de violonist al curţii şi pînă la dirijor al Teatrului Naţional, profesor şi director al conservatorului. A concertat ca violonist şi peste hotare, a colaborat cu articole la numeroase publicaţii ale vremii. Creaţia constituie terenul cel mai însemnat al preocupărilor sale muzicale, lăsînd posterităţii o bogată moştenire în aproape toate genurile. Stilul său, vădit influenţat de romantici, a fost dominat de inflexiunile muzicii româneşti, folclorice sau culte, ceea ce conferă partiturilor sale un pitoresc colorit românesc. Ed. Caudella are şi marele merit că l-a sfătuit pe Gheorghe Enescu să-şi trimită copilul la studii în centre muzicale acreditate, contribuind în acest fel, indirect, la formarea geniului muzicii româneşti.

În opera *Olteanca,* acţiunea se petrece în anul încheierii Războiului pentru Independenţă ; este o farsă lipsită de strălucire, în care neîncrederea în cinstea soţiei facilitează situaţii comice şi neaşteptate. Titlul operei provine de la stăpîna moşiei Porumbeni (Oltenia), a boierului Sandu Kirchidescu, plecat peste Dunăre ca antreprenor. În lipsa lui se desfăşoară o intrigă între Sofia şi Maria, fina sa, pe de o parte, Sandu şi Jenică Fluturel pe de altă parte, ofiţer de roşiori, logodnicul Mariei. Intriga se naşte din presupunerile că între Sofia şi Jenică ar exista relaţii amoroase. De aici, gelozii, travesti, bănuieli. Totul se încheie fericit, cînd boierul (travestit în haine turceşti) se întîlneşte cu ceilalţi eroi într-o casă pustie, unde se dau drept stafii şi se încredinţează de cinstea soţiei sale. Dracii, avîndu-l staroste pe bătrînul Glumici, îşi bat joc de ei, iar în cele din urmă zînele (Sofia şi Maria) îi salvează. Finalul e moralizator, iar ideea dominantă poate fi formulată astfel : să nu te îndoieşti nici o clipă de cinstea consoartei tale. În conducerea intrigii, farsele sînt presărate cu manifestări patriotice, culminînd cu salutul adresat armatei române, reîntoarsă triumfătoare din campania de peste Dunăre (finalul actului II).

Armata română, împreună cu sătenii, intonează un cîntec patriotic de mare actualitate în epoca obţinerii neatîrnării :

Calcă române plin de mîndrie !
Ridică-ţi fruntea, nu fi sfiit,
Căci, sub picioare, neagra robie,
Jugul şi lanţul, tu le-ai zdrobit.

Se rostesc cuvinte înflăcărate : „Liber şi în ţară singur stăpîn !"

Comparativ cu lucrările teatral-muzicale anterioare, muzica operei *Olteanca* înregistrează un pas înainte. Numerele se leagă organic de

acțiune, continuînd-o și adîncind-o. Vocalitatea nu mai este un factor neglijabil, ci o problemă de expresie și tehnică muzicală, pusă în slujba redării unui complex de trăiri. Corurile sînt în sfîrșit tratate armonic, bogate în culori. Am releva corul fetelor din actul I (claca) și cvartetul cu cor (stretta) din finalul aceluiași act. Tema acestui cor are afinități cu specificul romanței orășenești :



Autorii muzicii nu se preocupă în mod special de obținerea cadrului specific cerut de acțiunea desfășurată în mediul rural oltenesc. Doar în cîteva numere se pot deslusi unele inflexiuni folclorice ; așa, de exemplu, în corul „Cîmpul răsună" (actul al III-lea) se redau sonoritățile fluierului prin figuri melodice ornamentale. În schimb, se acordă mult credit stratului muzical citadin, neaducînd efigii distincte nici măcar lăutărești. Romanța și cîntecul de salon în stil apusean domină substanța muzicală a operei, alături de care se mai întîlnesc cuplete și chiar scene lipsite de originalitate, astfel că între numerele cu vagi reminiscențe folclorice, pseudo-romanțioase, și cele de alură epigonică se creează o prăpastie, deși nu prea adîncă. Dintre momentele mai izbutite ale operei se detașează romanța Mariei din actul I și Marșul oștenilor din finalul actului al II-lea.

Olteanca supusă unei analize riguroase, nu poate crea impresia unei lucrări de actuală forță artistică, dar în acei ani a reprezentat un eveniment muzical de seamă. Enrico Mezzetti, salutînd ideea reluării în repertoriul Teatrului Național din Iași în 1904 a operei *Olteanca*, subliniază calitățile care i s-au întipărit în memorie. „Olteanca este un adevărat mărgăritar național. Acțiune, muzică, culori, în fine, totul este românesc". Vom fi de acord cu această constatare, știind că în timp ce trupele străine nu puteau prezenta un spectacol de două ori cu sala plină, *Olteanca* s-a bucurat de succes, jucîndu-se de cincisprezece ori într-o singură stagiune, cu casa închisă. În același context se înscrie o altă constatare ce atestă prețuirea de care s-a bucurat *Olteanca* împreună cu celelalte opere comice ale lui Caudella. În perioada 1885—1890 *Olteanca, Hatmanul Baltag* și *Fata răzeșului* au furnizat cele mai mari rețete de încasări ale Teatrului Național bucureștean.

Compozitorul și criticul M. Cohen-Lînariu, scriind în „Românul" (5 martie 1882) despre această primă operă comică, salută încercarea merituoasă a lui Caudella și Otremba, exprimîndu-și totodată încrederea în viitorul muzicii dramatice : „... oricare ar fi valoarea uvragiului, el fiind în genul său cel dintîi ce se produce pe scena română, lui îi va reveni onoarea de a fi dat un nou avînt activității noastre artistice-literare, el

va fi capul șirului, cel puțin în ordin cronologic, al lucrărilor bune ce, după cum trebuie să sperăm, vor urma de aci înainte."

Superioară din toate punctele de vedere operei *Olteanca* este *Fata răzeșului* (1881—1882) de Eduard Caudella, pe libretul fără calități literare al lui Gh. Irimescu. Subiectul tratează o temă frecventă pentru creația acelor ani : rivalitatea boierului și a țăranului (oștean) în cucerirea frumoasei Smărăndița, fată de răzeș. Cu toate că raporturile dintre săteni și boieri par a fi pe deplin „armonioase" — țăranii cîntînd în actul I „Să trăiască boierii" — totuși moravurile boierești, corupția și frivolitatea acestora vor fi stigmatizate, relevîndu-se în schimb cinstea și puritatea sentimentelor oamenilor de jos. Smărăndița se mîndrește cu starea sa socială și vorbește cu dispreț despre boierii „care ne cred proaste". Mai mult, se afirmă în final că pentru o țărancă, căsătoria cu un boier ar fi o nebunie. Acțiunea petrecîndu-se la țară în ajunul declanșării Războiului de Independență, este străbătută de suflu patriotic, zugrăvind în culori vii vitejia oștenilor care merg să cucerească neatîrnarea. Pregnant se conturează tendința portretizării eroilor principali prin numere de gen, preluate din mediul din care provin aceștia. Țăranii vor juca hora, bătuta (cu strigături), boierul Iuga va cînta romanță (act I) și berceuse (act II).

Caudella aspiră spre un stil cît mai personal, căutînd evitarea drumurilor bătătorite. În acest scop se îndreaptă spre sursa populară, ridicînd-o la rangul de factor determinant în caracterizarea unui grup de personaje. Introduce citate, ca bunăoară această temă de joc moldovenesc, întîlnită și în uvertură.



Din păcate, citatele singure nu pot asigura conduita muzicală a tuturor grupurilor ce-și confruntă idealurile în acțiune. Folosirea în partidele orășenilor a unei substanțe muzicale impure, occidentalizante, fără relief, determină disarmonia sferelor intonaționale. Paradoxul este că, din punct de vedere dramaturgic, procedeul creionării a două categorii de intonații pare logic și binevenit, dar sub aspectul organicității stilistice se obține o disjuncție care pare cel puțin naivă și compromite, în

cele din urmă, valoarea de ansamblu a muzicii. Nu se poate spune că măiestria componistică nu dă semne de maturitate, fiind mult superioară inspirației, mai ales în paginile ce caracterizează boierii. Dimpotrivă. Corurile și ansamblurile vocale capătă în *Fata răzeșului* o destul de largă tratare și totodată se obține individualizarea vocilor în ansambluri. Numerele orchestrale sînt relativ dezvoltate și au o valoare independentă, ca muzică concertantă. Ne referim la uvertură și la muzica de balet. În uvertură se demonstrează maturitatea gîndirii simfonice a lui Caudella, sînt folosite procedee polifonice (două teme apar juxtapuse). Desigur, uvertura, concepută după tipul potpuriului, enunță cele mai importante teme (inclusiv bătuta din actul al II-lea). Interesantă este legătura tematică obținută prin hora din actul I, care revine în același act, încheind cvartetul cu cor.

Pentru prima dată în creația de operă românească în actul secund se desfășoară o amplă scenă de balet, de alură simfonică, în care se succed dansurile : à la russe (joc rusesc), joc țigănesc [11] și joc românesc (bătuta, de brîu). În același act se recurge la o melodramă (text vorbit pe muzică), procedeu care va deveni mai frecvent în creația de operă a lui Caudella de după 1898.

Aprecierea contemporanilor, care au primit opera cu entuziasm, nu a fost lipsită de spirit critic. Într-o cronică apărută în ziarul „Constituționalul" (februarie 1893) se putea citi : „Muzica este opera unui muzicant serios, dibaci în mînuirea vocilor și orchestrei sale, finalurile mai cu seamă sînt bine tratate. Dacă peste tot partițiunea *Fetei răzeșului* ar fi tot atît de bine inspirată pe cît e de bine scrisă, ar fi o operă de mare valoare. Așa cum e însă, e o lucrare plăcută și scenică... Succesul a fost pentru dansurile naționale bine jucate și a căror muzică inspirată din melodiile populare e reușită."

Acest scurt citat ne dă cheia înțelegerii faptului esențial în aprecierea creației lui Caudella și, în general, a compozitorilor precursori. Se reproșează compozitorului lipsa de inspirație, iar pe de altă parte se spune că singurele pagini demne de atenție au fost acelea în care s-au adus melodii populare. Înseamnă aceasta oare că a avea o muzică inspirată echivala, în înțelegerea contemporanilor, cu utilizarea citatelor ? Într-un anumit fel, da. Evident, într-o creație cultă, ce nu strălucea ca substanță în contextul muzicii europene, momentele desprinse din folclor apăreau proaspete și reconfortante. Nu ne însușim opinia care ar demonstra că precursorii trebuiau să meargă numai pe linia citării. Considerăm însă că era de preferat o melodie spontană și antrenantă, neprăfuită, unor pagini anodine, străbătute de la un capăt la altul de formule stereotipe, epuizate și banalizate, desprinse din arsenalul operetistic, din praful polcilor, valsurilor și romanțelor de epocă. În acest chip, cele două sfere se dovedesc plasate la poli diametral opuși, neputînd niciodată stabili puncte de conexiune.

---

[11] Muzică „țigănească" se întîlnește și în opereta *La țară sau glume și cabule* a aceluiași compozitor.

Caudella posedă măiestrie, cunoaşte legile genurilor teatrale, dar sub aspectul inspiraţiei nu se manifestă sigur, nu etalează substanţe noi, proprii. Terenul muzicii româneşti era probabil prea virgin pentru apariţia sintezelor, iar specificul naţional încă nu-şi etalase fenomenele înnoitoare pe care era capabil să le genereze. Cum într-o creaţie inspiraţia se plasează deasupra măiestriei, în ceea ce priveşte perenitatea înseamnă că absenţa compromisurilor sau prezenţa lor parţială duce inevitabil la caducitatea respectivei lucrări, la o viaţă scurtă, în pofida succesului aparent care se manifestă în momentul primelor înscenări. Nu ar fi trebuit să abordăm această problemă în legătură cu *Fata răzeşului*, întrucît această operă comică este cea mai izbutită dintre toate. Am făcut-o deoarece nu puteam lăsa impresia că este scutită de carenţe primare. Fără inspiraţie de calitate şi fără un libret solid, nu poate exista valoare ridicată. Şi de această dată, factorul istoric, documentar, în evoluţia genului imprimă *Fetei răzeşului* atributele care o fac demnă de a fi reţinută, ca treaptă, în înălţarea creaţiei autohtone de operă.

Următoarea operă comică semnată de Caudella, *Hatmanul Baltag* (1882), este scrisă pe libretul lui I. Negruzzi şi I. L. Caragiale, o adaptare teatrală a nuvelei de N. Gane, ce descinde, la rîndul ei, după Ch. Dickens. *Hatmanul Baltag,* plictisit de viaţa cheflie purtată împreună cu comisul Stacan, Ploscă, Duşcă şi Duduşcă, caută refugiu în viaţa de familie. Se însoară cu frumoasa Zulnia, în speranţa că în dragoste va găsi împlinire. Constată în curînd că şi aici se plictiseşte şi încearcă să revină la modalitatea anterioară de petreceri. Îşi dă seama însă că se simte mai liniştit în căminul său, alături de Zulnia, la care se întoarce pocăit. Fără prea multă dificultate se vede că subiectul nu are interes dramatic, conflictul apare atenuat, iar ideile vehiculate sînt aceleaşi ca şi în alte lucrări, proslăvirea vieţii familiale.

Şi în partitura acestei opere se descifrează aceleaşi neajunsuri structurale semnalate anterior. Frizează eclectismul unor numere, dualismul între paginile apersonale, pe de o parte, şi momentele mai izbutite, emoţionante, chiar inspirate, pe de altă parte. Că lucrurile stau aşa ne-o confirmă şi presa vremii, care-i reproşează compozitorului că urmează prea aproape exemplul muzicii lui Lecocq şi Vieuxtemps, iar în finalul operei se transcriu, fără nici o justificare dramaturgică, teme din *Faust* de Gounod. Într-un anumit fel, Caudella recurge la formula vodevilistică de a folosi melodii foarte cunoscute din operele străine, cîntate pe texte noi. Numai că o asemenea practică nu se justifică cu nici un preţ într-o compoziţie pretenţioasă cum este opera comică.

„Meritul le-ar fi înzecit, dacă ar căuta să depărteze din planul lor şi ideea de compilaţiuni şi interpuneri cu toptanul a inspiraţiunilor altor compozitori..." se scrie în cronica spectacolului din „Doina" [12].

Se afirmă măiestria compozitorului în alcătuirea ansamblurilor şi mai ales tendinţa spre transpunere cît mai fidelă a trăirilor de care sînt animaţi eroii. Se remarcă unele numere : aria Zulniei din actul I, uşor

---

[12] *Hatmanul Baltag.* În : „Doina", Bucureşti, An. I, 1884, nr. 7, p. 3.

de reținut, directă și subtil orchestrată, romanța Hatmanului care-și cîntă dragostea, care a fost interpretată la premieră (25 aprilie 1884) de tenorul Gabrielescu, fiind viu aplaudată. O mențiune și pentru corul vînătorilor din primul act. Caudella excelează ca orchestrator prin evocarea unor efecte din natură în pagini descriptive. În preludiul orchestral, spre exemplu, redînd apariția aurorei în peisajul munților, imitațiile în surdină ale viorilor și intervențiile clarinetului oferă imaginea redeșteptării plaiurilor, înseninării culmilor.

Se pot reliefa și două scene de ansamblu : aceea a muzicanților din Rusia, care concertează la conacul lui Baltag, în fond prietenii Hatmanului, travestiți, încercînd să-l readucă la chefurile zgomotoase, și chindia din finalul actului I, de un farmec autentic și pitoresc rar întîlnite. Din păcate, dansul reprezenta în economia întregii lucrări o oază într-un pustiu. Muzica operei are atribute stilistice personale, dar în spiritul celei occidentale. Pentru acest fapt, Grigore Ventura scria în „L'Indépendance roumaine" (9 martie 1884) : „... ar fi de datoria compozitorilor noștri să-și amintească că avem melodii populare... și să creeze ceva care să aibe cel puțin o pecete românească". Această legitimă cerință îi confirmă o dată mai mult profesiunea militantă pentru o artă națională a lui Ventura care, spre deosebire de compozitorii ce credeau că momentele folclorice se potrivesc numai în scenele în care apar țărani în straie pitorești, consideră că, indiferent de mediul acțiunii, muzica trebuie să poarte „o pecete națională", neidentificată neapărat în citatul folcloric.

Următoarea operă comică a lui Caudella este *Beizadea Epaminonda* (1883), pe libretul lui I. Negruzzi. Premiera a avut loc la 1 aprilie 1885, la București. Lupta pentru fericire a tinerilor Zamfir, ucenic, și Zinca, fata starostelui de blănari Tănase, polarizează sensul întregii acțiuni. În calea căsătoriei lor se află bogătașul grec Beizadea Epaminonda, care intenționează și el să cucerească grațiile Zincăi. După o serie de peripeții, de farse născocite de cei doi îndrăgostiți, Beizadea va părăsi Iașul, iar tinerii își vor vedea străduințele încununate de succes. De departe se vede că, spre deosebire de alte lucrări, intriga operei se axează pe un conflict, suscitînd interesul spectatorului. Nu lipsește substratul politic din țesătura intrigii. Se relevă însă și unele contradicții sau cel puțin semne de întrebare din conducerea acțiunii. Zamfir, băiat sărac, se poate căsători ușor cu fiica înstăritului Tase, dar numai atunci cînd pretendentul favorit pentru tată se retrage. Cînd se părea că victoria nu-i mai poate scăpa lui Zamfir, Beizadea face un gest mărinimos, lăsînd impresia că se retrage din competiție (pleacă din Iași). Fascicolul luminos în acțiunea operei, de un lirism nedisimulat, este dragostea puternică a celor doi tineri, care acționează în comun, hotărîți să-și dobîndească fericirea.

Cu toate că nici muzica acestei opere nu depășește cadrul stilistic anterior, iar calitatea inspirației nu strălucește, totuși, în ansamblu, este superioară celei din *Olteanca* și din *Hatmanul Baltag*, datorită unor melodii emoționante, a înveșmîntării lor ingenioase, tratării suple a vocilor

(inclusiv a corului). Compozitorul foloseşte forme mai dezvoltate ca, bunăoară, sextetul din actul I (patru personaje cîntă în culise), serenada cobzarului din actul al II-lea, corul arnăuţilor (actul II), aria lăutarului şi romanţa lui Zamfir :



Ceea ce nu se valorifică pe măsura motivării furnizate de subiect este melosul popular, care nu atinge ca suprafaţă proporţiile *Fetei răzeşului.* Din această cauză nu se poate aprecia, fără serioase rezerve, substanţa sonoră a lucrării, calificată de T. Maiorescu, laconic şi fără comentarii, drept „muzică seacă“ [13]. Spectatorii care au primit cu mult entuziasm şi această lucrare au remarcat caracterul teatral al muzicii, al compoziţiei în general, dar nu erau puşi în situaţia de a aplauda no-

[13] Maiorescu, T. *Însemnări zilnice,* vol. II, op. cit., p. 292.

bleţea inspiraţiei, originalitatea ei. Totul părea prea cunoscut, prea puternic înrădăcinat în formule melodice, ritmice şi armonice întîlnite adeseori. Acest factor motivează scoaterea de pe afiş a *Beizadelei Epaminonda* la scurt interval de la premieră.

Genul operei comice a fost abordat şi de G. Stephănescu, C. Dimitrescu şi M. Cohen-Lînariu. Caracteristicile structurale sînt aceleaşi, dar o deosebire, privind natura tematicii, iese în evidenţă. În timp ce Caudella se îndreaptă cu prioritate către subiecte ţărăneşti, fiind animat de dorinţa reliefării unor trăsături spirituale proprii acestui mediu, Stephănescu şi Dimitrescu sînt atraşi de lumea mondenă, de cadrul orăşenesc, oprindu-se asupra unor subiecte care abordează concepţii şi comportări specifice. Decurge de aici preocuparea pentru o intrigă ce anvizajează relaţii şi sentimente mărunte, nesemnificative. Subiectele preconizate, neavînd personajele principale recrutate din mediul ţărănesc, nu comportă obligativitatea folosirii unor melodii folclorice. Ca atare, muzica va fi de alură personală, cu multiple interferenţe cu stilul operei franceze îndeosebi.

G. Stephănescu compune : *Mama soacră*, pe libretul lui Th. D. Speranţia, şi *Scaiul bărbaţilor*, al cărui libret este semnat de Gh. R. Bengescu [14]. O sumară idee despre conţinutul acestor lucrări o obţinem trecînd în revistă cîteva elemente ale intrigii. În *Scaiul bărbaţilor*, temeiul acţiunii îl furnizează înfăţişarea „lumii bune", personificată prin personajele : Boboc, Scărpinici, Popilă şi soţiile lor, preocupaţi cum să se înşele reciproc. În *Mama soacră*, intriga se brodează pe conflictul dintre personajul principal, Coana Miţa — o femeie cu concepţii familiale mondene, care însă se revoltă atunci cînd îl prinde în flagrant delict pe ginerele ei, Mihalache.

Cupletul, ridicat uneori la pagini de amplă respiraţie, este forma cea mai des utilizată, constituind şi factorul de conexiune între acest gen şi vodevil. Unele cuplete căpătau dimensiunile unor portrete muzicale, ca bunăoară acela al Coanei Miţa, avînd o configuraţie melodică vie, antrenantă.

G. STEPHĂNESCU



Elementul satiric la adresa unor moravuri şi instituţii se impune în mai multe rînduri. Elocvent, cupletul lui Scărpinici din *Scaiul bărbaţilor*

[14] La Biblioteca Academiei se păstrează o romanţă din opera *Lampa minunată* de George Stephănescu. Înseamnă că ar mai fi scris o operă comică, sau a compus numai acest număr. Înclinăm să credem în versiunea a doua.

are o melodicitate ce favorizează asociații de factură tipică operei bufe italiene, prin folosirea unor formule ușor variate, parodiate :



Sub raport exterior, este curios faptul că în operele comice scrise de Stephănescu numerele nu depășesc cifra doisprezece. Cu alte cuvinte, erau cu mult sub numărul cupletelor din vodevilurile deceniului al șaselea. Deosebirea consta însă în maturitatea stilului, în înveșmîntarea pe care o căpătau melodiile cupletelor, în suflul lor amplu, în orchestrație și suflul simfonic.

Cele cîteva pagini muzicale ale fiecărei opere comice nu puteau asigura decît o palidă caracterizare muzicală a personajelor. Cu atît mai mult cu cît alături de momente originale se recurge și la forme și modalități facile, la cuplete în genul romanței *(Scaiul bărbaților)*, la vals, chiar și la transpunerea Marșului triumfal din *Aida (Mama soacră)*. Concesiile făcute gustului artistic, dorința de a satisface un anume public prin pagini de rezonanță, oarecum cunoscute, n-a fost de natură să le ridice valoarea pînă la nivelul viabilității, fie și pentru o perioadă scurtă.

Opera comică *Nini* de C. Dimitrescu nu a împărtășit o soartă mai bună decît creațiile lui Stephănescu. La 20 februarie 1898 a fost reprezentată la București de către trupa Operei Române, dar nu s-a bucurat de succes, deși muzica nu pare lipsită de calități. Cu toate reminiscențele compozitorilor francezi Boieldieu și Auber, prea ușor sesizabile, se resimte aportul lui C. Dimitrescu în mînuirea procedeelor componistice verificate. Muzica este vioaie, pe alocuri poetică, plăcută la ascultat pentru un meloman nefamiliarizat pe atunci cu creația wagneriană și simfonică a vremii ; deci pentru un public cu un orizont muzical mediu. Slăbiciunile operei provin de la libret, autorul, Dimitrie Ionescu Zane demonstrînd multe stîngăcii în corelarea scenelor, în aprofundarea personajelor, iar stilul literar nu prezintă valoare. Tematica, plasată în lumea boemă a artiștilor parizieni, nu constituia o prea mare noutate, întîlnindu-se în creația lirică din ultimele două decenii ale veacului trecut la Massenet și Puccini. Romantismul vieții artiștilor, greutățile pe care le înfruntă în afirmarea personalității constituie nimbul dramatic al lucrării. Intriga se complică prin nelipsitul conflict amoros : Nini, o fată

frumoasă, este îndrăgostită de tînărul pictor Nastu. Nini este însă vizată și de pasiunile a doi oameni mult mai în vîrstă : Glicone și Nasone. Peripețiile prin care trec cei doi tineri îndrăgostiți pînă își văd împlinită fericirea (travestiuri, fugă la țară) sînt țesute cu oarecare îndemînare și conferă acțiunii dinamism.

C. Dimitrescu scrie pagini destul de variate, conducîndu-se după principiul contrastelor. Fără să abuzeze de procedee complexe și fără să caute ineditul expresiei, compozitorul, prin melodismul nepretențios, direct, demonstrează în unele numere reale calități, îndeosebi remarcîndu-se acele momente în care Nastu meditează asupra menirii artei sale, în care își exprimă dragostea pentru Nini. Cu alte cuvinte, efuziunile lirice constituie factorul forte al emoționalității. Clarității gîndirii muzicale i se adaugă o abilă conducere a părților vocale, atît în numerele solo cît și în ansambluri. Acestea primesc uneori o largă dezvoltare ca, bunăoară, sextetul din finalul actului I.

Un aspect ce merită reținut este și folosirea în genul operei comice a unor motive conducătoare, cum ar fi al eroinei titulare Nini, de la începutul actului al II-lea. Dintre numerele reușite, menționăm corul pictorilor din actul secund și corul țăranilor francezi (utilizați ca fundal decorativ) din actul al III-lea.

Am spus că premiera operei *Nini* a constituit, de fapt, și căderea ei. Cauzele au fost nu numai de ordin componistic, subiectiv (îndeosebi slăbiciunile libretului), dar și de ordin obiectiv. Punerea în scenă și condițiile de execuție au vitregit destinul scenic. În general, orice lucrare originală era tratată ca o Cenușăreasă, în loc să se confecționeze decoruri și costume noi, adecvate, precum și accesoriile necesare montării acțiunii, s-a mers pe folosirea elementelor existente, acomodate prin recondiționare. Apoi, s-au distribuit artiști inimoși, dar cu modeste posibilități vocale și interpretative. Consecința acestei atitudini față de creația autohtonă era previzibilă, în loc să se susțină, prin suplinirea unor defecțiuni artistice, se mergea pe calea inversă. Astfel că, întotdeauna, lucrarea, deși inegală ca valoare, se dovedea totuși superioară cadrului interpretativ. În asemenea condiții nu mai este de mirare că nu s-a instaurat o puternică tradiție a repertoriului liric original, nu s-au impus și încurajat creațiile naționale. Spre a ne întări afirmațiile, recurgem, din numeroasele cronici referitoare la cele de mai sus, doar la aceste rînduri decupate din „România musicală" (martie 1898) : „... pentru o operă a unui Român nu s-au găsit artiști care s-o cînte. E trist, e dureros ! În alte țări, nici unei Darclée nu i-ar fi fost rușine să învețe o lucrare a unui compatriot, dîndu-i concursul atît de prețios."

Mauriciu Cohen-Lînariu compune două opere comice : *Insula florilor* și *În ajunul nunții*. Comparativ cu titlurile lui Caudella, acestea se remarcă prin numere muzicale mai dezvoltate, o mai variată îmbinare a planurilor dramaturgice. Bengescu Dabija, autorul libretului la *Insula florilor*, și-a propus să plăsmuiască o lume „ca-n povești", în care cadrul de basm, de vis, să predomine. Ideea de bază nu excelează prin noutate : bărbații și femeile trebuie să trăiască într-o deplină armonie, neputînd fi despărțiți. Cele trei acte corespund grupurilor ce acționează în operă.

Primul act înfăţişează împărăţia (insula) florilor, locuită numai de femei. Pe această insulă „a florilor" n-a călcat încă picior de bărbat, şi femeile o păzesc cu străşnicie. Actul secund înfăţişează împărăţia bărbaţilor, avînd în fruntea lor pe Făt-Frumos, şi gîndurile lor sînt îndreptate spre „insula florilor". În sfîrşit, actul al treilea ne readuce miraculoasa insulă a actului prim, de data aceasta asediată şi cucerită de bărbaţi, realizîndu-se în acest mod unirea celor două „tabere". Subiectul nu se clădeşte pe o acţiune consistentă, dar cu tot caracterul minor al ideii, în operă se augmentează accente critice la adresa unor stări de lucruri, a unor mentalităţi întîlnite în societatea epocii. Sînt satirizate matroanele şi pustnicii, demascînd caracterul linguşitor, servil al unor personaje (de exemplu, matroanele vor să se aranjeze pe lîngă noua „împărăteasă" pentru a li se asigura un „os"). Formele vocale sînt destul de variat utilizate în muzica operei, compozitorul denotă o bună stăpînire a tiparelor consacrate : arietta (actul al III-lea), romanţa, doina (actul I), „cîntec suspinător" (actul al II-lea). Forma preferată moştenită de la vodevil rămîne cupletul, exprimînd nu numai un sentiment („Femeia, ah femeia"), ci servind drept mijloc de aprofundare a caracterului respectivului personaj (Birlic, Tanasius). Deşi Cohen-Lînariu nu se debarasează de tutela maeştrilor preferaţi, se observă totuşi o uşoară tendinţă de emancipare printr-o orientare accentuată spre o melodicitate generoasă, spre forme simple şi pregnante, spre pagini ancorate în ethosul muzicii populare. Elocvent în această ordine de idei va fi dansul cu caracter românesc din actul al III-lea.



Ansamblurile şi corurile foarte dezvoltate în această operă comică, nu numai că întregesc atmosfera generală a acţiunii, dar constituie, în acelaşi timp, pivotul eşafodării unor idei şi definirii unor caractere.

Dintre operele lui M. Cohen-Lînariu cea mai importantă rămîne *În ajunul nunţii*, pe libretul datorat compozitorului. Într-un prim stadiu, autorul a intenţionat să-şi intituleze opera *Tudorel*, după numele personajului principal, dar ulterior s-a fixat la titlul : *În ajunul nunţii*. Existenţa în unele schiţe a titulaturii primare, dar nedefinitive, a dus la o anumită confuzie, unii muzicologi crezînd că sînt două lucrări diferite. Aspiraţiile personajelor angrenate în definirea acţiunii dinamice a operei se polarizează în jurul sentimentului de dragoste. Galeria eroilor face parte din înalta societate : Tudorel, Maria, Katherina, Bezobrazov. Perechii secunde i se atribuie rolul medierii între cei doi protagonişti. Katherina, confidenta sinceră a Mariei, o rusoaică din Petersburg,

caracterizată în actul I printr-un vals ce sugerează „plăcerile din capitala Rusiei", acționează energic pentru realizarea visului de dragoste al Mariei. Se cuvine menționat că în actul I autorul schițează un pseudoconflict social între Mihai, țăran, și vărul său Tudorel, Mihai reproșîndu-i cu dispreț : „de cînd te-am pomenit mereu ai stat degeaba...", cu alte cuvinte se face o aluzie la viața parazitară a boierimii. Cît privește opoziția Mihai-Bezobrazov, ea nu apare motivată și consecventă în decursul acțiunii.

Trecînd la partea muzicală — elementul determinant într-o operă — se relevă varietatea scenelor de ansamblu și corale. Din cele 19 numere cît totalizează opera, 12 sînt rezervate ansamblurilor și corurilor. De altfel, folosirea pe scară largă a corului reprezintă una din trăsăturile generale ale dramaturgiei noastre de operă. Corului poporului i se acordă un rol însemnat, chiar dacă nu este suficient individualizat, dacă nu acționează unitar, prin intermediul scenelor corale se jalonează cadrul vieții reale, de toate zilele ; în scenele corale se dă glas optimismului, dragostei de viață și natură, atît de proprii poporului român. Legătura cu poporul se manifestă și într-un alt sens, acela al apelării la folclor. Aderarea la cîntecul popular ca bază a inspirației muzicale este o constantă fundamentală a creației precursorilor componisticii românești. Concret, încă din primul număr al operei *În ajunul nunții*, corul „Veniți sub dumbrăvioară", compozitorul recurge la ritmul de horă, folosindu-l ca o formulă ostinato. M. Cohen-Lînariu procedează deci ca și alți precursori în creația lirică : Flechtenmacher, Porumbescu, Caudella.

Virtuțile cîntecului popular se manifestă multilateral. Se identifică în actul al II-lea, în partida lui Mihai, atunci cînd, scăpat din mîinile autorităților, cîntă : „Auzit-ați de-un oltean" :



Particularitatea acestui exemplu constă în fluctuaţia permanentă major-minoră, conferind muzicii farmec românesc. În „Doina" din acelaşi act, durerea Mariei este amplificată prin intermediul inflexiunilor ornamentale şi a recitativului parlando.



Alături de asemenea pagini de rezonanţă folclorică răsună în partitură momente viu contrastante, energice, dominate de atmosfera cîntecului orăşenesc ; aceasta dealtfel va deţine rolul principal în conturarea ambianţei de petrecere din actul al III-lea, în cîrciumă. Elocvent va fi în acest sens cîntecul de pahar, avînd următoarea înfăţişare sonoră :



Compozitorul nu consumă multe scene, arii şi romanţe, pentru descrierea eroilor săi, manifestînd un simţ laconic elocvent. Totuşi, atunci cînd o face, probează că înţelege importanţa genurilor ca mijloc de portretizare şi dezvăluire muzicală. Maria, cu toate că admiră valsul, valenţă sonoră ce întruchipează nostalgia Katherinei după lumea aristocraţiei petersburgheze şi mirajul vieţii mondene, nu-l va cînta niciodată. În schimb, va intona melodii de origine folclorică, cu iz de doină şi romanţă. Tudorel, frivol şi uşuratic, parvenit şi răsfăţat, nu va fi redat prin intermediul cîntecului popular, ci prin melodii lirice şi bufe. Cele relatate denotă că, zămislind dramaturgia operei, compozitorul se preocupă de reliefarea şi tratarea personajelor în conexiunea condiţiilor sociale şi a sferelor muzicale care le sînt proprii.

Lînariu, la fel ca Stephănescu şi Caudella, nu dă importanţă prea mare orchestrei ca factor de expresie, acordă prioritate compartimentului vocal. Poziţia aceasta îşi găseşte justificare în tradiţia vodevilistică şi în genurile populare ale muzicii noastre teatrale. Această trăsătură, superioritatea elementului vocal în creaţia lirică, într-un anumit fel în dauna celui instrumental, rămîne o componentă marcantă a creaţiei din această epocă de pionierat.

Lînariu împărtăşeşte soarta celorlalţi compozitori români contemporani, operele sale nefiind preţuite, cu toate că posedă unele calităţi.

mai ales *În ajunul nunții*. Creațiile lirice ale compozitorilor precursori ar merita reconsiderate, chiar dacă ar trebui revizuite, în spiritul concepției inițiale, dar prin mijloace muzicale regeneratoare.

De multe ori compozitorii precursori au păcătuit prin concesiile făcute publicului. În loc să se situeze în avangarda gustului muzical, cultivînd un limbaj armonic îndrăzneț, o scriitură orchestrală colorată, o substanță capabilă să ofere necontenite efecte primenitoare, veșnic tinere și nedegradante, au preferat să recurgă la un stil ce deja intrase în domeniul istoriei, al epocilor sonore consumate. Așa se explică de ce și opera comică a lui George Iordan, *Gabrielle d'Esteria* — premiera la 18 august 1880 în Germania — este criticată cu asprime în revista „Lyra română" [15], printre altele deoarece : „Autorul se pare că ignorează că muzica în general și armonia în particular au făcut cîțiva pași înainte de la Haydn și Mozart, și apoi stilul său, de mirare, este cu totul vechi".

Aruncînd o privire de ansamblu asupra creației în genul operei comice din veacul trecut, încercăm un sentiment de amărăciune pentru că nu reușim să reliefăm o lucrare, să detașăm o valoare autentică, înzestrată cu certe potențiale artistice. Ceea ce va trebui să rețină însă istoria, este efortul canalizat spre crearea unor lucrări, spre făurirea unei tradiții. Aportul lor se încadrează în traiectoria descrisă de A. Flechtenmacher și I. A. Wachmann și, indiscutabil, reprezintă o fază superioară acestora. Sub acest raport avem datoria să aducem prinosul ce se cuvine precursorilor. Chiar dacă operele comice nu rezistă exigențelor contemporane spre a fi reprezentate (deși nu excludem o asemenea posibilitate), totuși înregistrările documentare, emisiunile tele-radio pot să le acorde atenție, deoarece sînt realități muzicale constitutive ale trecutului cultural românesc.

OPERA — PROCESUL ISTORIC AL CRISTALIZĂRII SALE

Istoricul creației de operă în țara noastră nu începe în a doua parte a secolului trecut. Am văzut că încă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea se scriau și se jucau opere în orașele Transilvaniei, reprezentantul cel mai strălucit fiind Anton Hubacek. După 1810 se înregistrează o perioadă de relativă acalmie, deși lucrări muzical-teatrale, mai puțin opere, se compun sporadic, de către I. A. Wachmann în special. Privirea istorică descrisă ne ajută să conchidem că pînă în 1859, creația de operă, deși oferă titluri și creatori, nu are continuitate.

După Unire și Independență, procesul cristalizării operei capătă o turnură din ce în ce mai pronunțat națională, entuziasmul patriotic declanșat de marile idei ale evenimentelor se răsfrîng binefăcător, sti-

---

[15] „Lyra română", 1880, nr. 34, 30 august.

mulativ asupra creaţiei muzicale, în speţă asupra celei de operă. Din 1861 se înregistrează contribuţii într-un ritm susţinut, pentru ca în 1889 să se poată proiecta lucrarea ce avea să marcheze o culme importantă, prima operă naţională romantică : *Petru Rareş* de Eduard Caudella.

Această lucrare nu apare însă ex abrupto, ci a fost pregătită de o serie de lucrări mai mult sau mai puţin importante, aşa cum vom vedea în paginile următoare. De unde se poate deduce că după Unirea Principatelor, dorinţa afirmării româneşti se pune cu acuitate şi în domeniul operei — genul muzical cel mai complex, mai solicitat şi mai preţuit.

Istoria operei româneşti din a doua parte a secolului trecut, făcînd abstracţie de operetă, balet şi operă comică, înscrie două faze distincte, legate între ele şi desfăşurate într-o linie ascendentă. Prima o inaugurează A. T. Zisso, în 1861, cu *Magdalena*, şi este continuată de o serie de compozitori străini ce temporar îşi desfăşoară activitatea la noi în ţară. Nu lipsesc nici creatori români. Această etapă poate fi prelungită mai bine de două decenii, putînd fi limitată de anul 1883. Este un an de hotar aproximativ, deoarece nu îl legăm de apariţia nici unei lucrări. Motivul care îndreptăţeşte opţiunea pentru stabilirea anului 1883, ca punct de hotar între cele două faze, îl reprezintă începutul compunerii operei *Petru Rareş*. În faza a doua (1883—1898), creaţia de operă este ilustrată de compozitori autohtoni, ce dau la iveală partituri originale, axate pe realitatea şi folclorul românesc.

Pe lîngă aceste aspecte de ordin general se conturează şi componente structurale. În prima fază nu există o concepţie riguroasă asupra apartenenţei naţionale a genului liric, excepţie făcînd A. Flechtenmacher şi poate K. T. Wagner. Cu toate acestea, compozitorii vor căuta să lege într-un anumit fel creaţia de mediul românesc, folosindu-se fie de un subiect plasat în peisajul acestui pămînt, fie de tezaurul folcloric. În unele cazuri aceste modalităţi cumulează. Caracteristica dominantă a reuşitei operelor scrise este că semnatarii lor, necunoscînd în profunzime structura interioară a sufletului românesc, excepţie face iarăşi Flechtenmacher, au recurs la elemente exterioare, superficiale, decorative, pentru obţinerea specificului. Cum decorativul şi spirala de suprafaţă nu pot determina nicicînd valoarea artistică, înseamnă că operele compuse în această fază sînt în esenţă lipsite de viabilitate, deşi pe alocuri pot oferi unele pagini cu reale atribute muzicale. Neintegrarea în spiritualitatea românească a acestor opusuri mai poate fi explicată şi prin aceea că în majoritate au fost elaborate la comanda curţii, care dorea cu orice preţ ca şi în România să existe creaţie de operă. Factorul catalizator în această direcţie l-a reprezentat Carmen Sylva, ea însăşi autoare de librete. Să recunoaştem că ideea care o anima pe Carmen Sylva viza în mod real progresul muzicii noastre şi în consecinţă a sprijinit numeroşi muzicieni în afirmarea lor, contribuind şi la impulsionarea vieţii muzicale, activităţii interpretative, îndeosebi de cameră. Însuşi George Enescu a beneficiat de sprijinul ei. Din păcate, concepţia care-i călăuzea intenţiile era fundamental eronată ; în loc să-şi îndrepte speranţa spre muzicienii autohtoni — Stephănescu, Caudella şi alţii — singurii care aveau dispo-

nibilități interioare pentru o creație lirică autohtonă, pentru făurirea operei naționale, Carmen Sylva își pune speranțe iluzorii în muzicienii străini de curte, cărora le oferea sume importante pentru a compune opere, cu personaje artificiale, confecționate de ea, dar purtînd pitorești costume naționale. În acest fel se creează o dualitate în lupta pentru făurirea creației de operă, marcată prin tendințe ce se vor confrunta indirect, pe plan istoric. Pe de o parte este creația cu un artificios iz românesc a lui Sulzer, Bianchi, Lubicz, Bimboni, Hällstrom, iar pe de alta creația națională a lui Caudella, Flechtenmacher, Stephănescu, Lînariu, Flondor, avînd slăbiciuni, nefinalizată uneori, dar orientată, fără artificii, pe un sănătos făgaș autohton. Nici unul din compozitorii români menționați nu a beneficiat de vreo comandă oficială pentru a compune o operă.

Pentru a nu fi nedrepți cu muzicienii care și-au adus obolul la închegarea unei mișcări pe frontul creației de operă, trebuie să precizăm că Sulzer nu a primit o comandă regală pentru opera sa *Mihai Viteazul*, dar a fost sprijinit material de guvern. Cît privește pe Bianchi și Bimboni, dirijori ai companiilor italiene, bănuim că au compus din necesități proprii, din dragostea pe care au avut-o pentru poporul român.

Într-o altă categorie se situează creația de operă a compozitorului clujean Edmund Farkas, autor a trei lucrări : *Bálint Balașa, Izvorul zînelor* și *Ispășitorii*, inspirate din basmele și cîntecul popular maghiar. Fără să depășească un anumit stil epigonic, stilul lui E. Farkas este suficient de pregnant, cu pagini melodioase, inspirate.

Unii compozitori introduc în scenele de balet ale operelor dansuri românești, cum a făcut de pildă Fr. Spetrino, în opera *Celeste*, jucată în 1891, dansurile fiind montate de Gr. Moceanu, primul coregraf român.

Creația compozitorilor de operă din deceniul al nouălea al secolului trecut conjugă cadrul românesc și muzica națională, realizînd în bună parte dezideratul climatului și sensibilității românești. Departe de noi gîndul să le atribuim merite nejustificate. Adeseori sînt furați de pitorescul citatelor, de procedee exterioare. Cu toate acestea, precursorii enunță în opera românească ethosul, caracterul, coloritul național, revendicîndu-și primatul în crearea specificului național. De la lucrările lor, uneori modeste, pornește drumul operei românești, acel arbore bogat în ramuri care s-a impus în mod deosebit în perioada interbelică.

Necesitatea fondării creației autohtone de operă revine cu insistență în presa vremii, fiind o adevărată obsesie pentru muzicienii și oamenii de cultură. Nu vom insista asupra mărturiilor care îndreptățesc aserțiunea, deoarece este notorie dorința de afirmare românească în toate domeniile activității spirituale, artistice. Vom apela totuși la cîteva exemple. După premiera feeriei *Sînziana și Pepelea*, în care Stephănescu demonstrase reale aptitudini dramatice, i se recomandă să abordeze forme lirice mai complexe, i se cere să compună o lucrare, deoarece în acest fel „...va îmbogăți repertoriul muzical și va pregăti calea pentru a putea și noi ajunge să avem o operă națională“ [16].

[16] „Lyra română“, 1880, nr. 1.

În coloanele revistei „Familia“ [17], prin pana neobositului său redactor Iosif Vulcan, se exprima nemulţumirea pentru că stagiunea Operei italiene se încheiase fără a se reprezenta lucrarea promisă publicului, opera *Mihai Bravu* de Iulius Sulzer. Motivul principal al amintitei atitudini decurge din regretul că publicului nostru nu i s-a oferit ocazia să se delecteze în „muzica noastră naţională“, cum se bănuia că trebuie să fie scrisă partitura. Legat de aceasta se formulează postulatul afirmării naţionale şi în domeniul muzicii : „E foarte dureros că artiştii muzicali se ocupă atîta de puţin cu musica naţională. Arta e o daună foarte mare pentru noi. Poporul nostru e un popor iubitor de cîntece, în melodiile doinelor sale triste e multă poezie. Lipseşte numai un om de geniu, care studiindu-le să compună din ele un buchet drăgălaş, o operă încîntătoare“.

Revista „Lyra română“ militează activ pentru făurirea operei româneşti, prin condeiul lui G. Misail. „Cînd oare — scrie acesta în ianuarie 1880 în articolul *Muzica naţională la români* — teatrul şi opera noastră vor avea un sigil particular al lor, o fizionomie întipărită cu ideea naţională, care va fi ca un reflect armonios a tot ce este nobil şi înalt în caracterul românesc ?“

În numărul din decembrie 1895 al „României musicale“ se reia aceeaşi idee într-o formă mai directă : „Care va fi muzicantul nostru naţional şi cînd ? Avea-vom un Glinka ?“ Această legitimă întrebare, care vizează răspunsul la chestiunea persoanei compozitorului ce va afirma caracterul naţional, se leagă, în contextul din care a fost desprinsă, de genul operei. Se doreşte un răspuns pozitiv în chestiunea cine va fi fondatorul operei naţionale, cine va merita paternitatea operei româneşti şi, implicit, a muzicii naţionale, la fel ca şi Glinka în muzica rusă ? Prin creaţii, compozitorii răspund prompt întrebării, dar afirmarea nu se produce automat, deoarece lucrările scrise nu beneficiază de condiţii favorabile lansării în public, fapt pentru care nu se pot impune pe măsura valorilor artistice pe care le posedă. Abia în 1900 s-a reprezentat una din operele importante, şi anume *Petru Rareş* de Ed. Caudella, care îl plasează pe autor în fruntea creatorilor în domeniul operei din această perioadă.

Petru Rareş încheie o etapă de laborioase căutări lirice şi în acelaşi timp deschide perspectivele îmbinării elementelor naţionale cu principiul tratării simfonice în operă. Dar înainte de a demonstra valenţele acestei opere, sîntem datori să reconstituim procesul evolutiv al operei româneşti, oferind elemente determinante proprii fiecărei lucrări, pentru a-i indica locul şi rolul în lanţul istoric. Numai în acest fel vom putea acredita adevărul că Eduard Caudella se înscrie într-un efort colectiv purtat din dorinţa edificării operei româneşti.

Aşadar, seria încercărilor o deschide Alexandru T. Zissu (Zisso), printr-o compoziţie ce se joacă în primăvara anului 1861 de către trupa italiană. În legătură cu aceasta trebuie clarificate două lucruri esenţiale.

---

[17] „Familia“, Pesta, 1870, nr. 13, pag. 153.

Primul, titlul lucrării. S-a perpetuat o eroare tipografică ce a denaturat titlul. Pînă în prezent Al. T. Zissu este autorul operei *Maddalena*. Această denumire provine de la numele în italienește al eroinei principale, Magdalena. De fapt, transcrierea italiană se menține în cronica lui N. Filimon [18], care în titlu vorbește de „Maddalena", iar în text, în cîteva rînduri, scrie corect Magdalena. Concluzia noastră este că nu mai trebuie perseverat în comiterea acestei evidente erori, ca atare, folosim denumirea operei *Magdalena*. O altă greșeală provine de la determinarea genului. Partitura fiind după toate probabilitățile pierdută, ne călăuzim în cunoașterea acestei lucrări în principal după cronica lui N. Filimon, care se contrazice în cîteva rînduri nu numai în privința titlului, ci și a precizării genului. În titlul cronicii se vorbește de „operetă semiserie într-un act", în timp ce în cuprinsul articolului nu se mai pomenește nici măcar o dată de „operetă", în schimb, de cel puțin patru ori se folosește cuvîntul „operă". Istoria genului liric nu cunoaște „opereta semiserie". În schimb, opera seria sau semiseria este larg întîlnită. Un alt argument care demonstrează greșeala din titlu e că acțiunea are o desfășurare dramatică, ceea ce nu concordă cu profilul genului operetei, care abia se impusese pe plan european. Prin urmare, genul operei *Magdalena* se cere precizat în felul următor : operă semiseria, adică operă serioasă, cu o acțiune dramatică și nicidecum comică.

Magdalena, opera de tinerețe a aceluia pe care N. Filimon îl decretează ca fiind „primul nostru compozitor" cu „studii muzicale în Francia" [19]. Se cunosc prea sumare date biografice despre viața și opera lui Al. Zissu ; a compus cîteva cîntece și romanțe, o lucrare cu pretenții vocal-simfonice, muzică religioasă și o operă. Cum în deceniul al șaptelea numele său intră în anonimat, apariția sa pe orizontul muzical autohton nu lasă urme. Fenomenul se explică prin servilismul lui Zissu față de moda sonoră, prin lipsa unui stil individual. Bruma de meserie pe care o presupun studiile nu-i folosesc decît să poată compila și imita ; în această postură nu era posibilă o supraviețuire artistică. Carențele operei încep cu libretul întocmit de G. Curatolu după o poezie franceză. Convenția subiectului este evidentă : dragostea Magdalenei și a lui Pietro, țăran, este în primejdie, deoarece asupra lui Pietro au căzut sorții să plece în armată. Magdalena, care rezistase promisiunilor orășeanului Artur, cedează atunci cînd i se promit cadouri în aur, cu ajutorul cărora nădăjduiește să-l răscumpere din armată pe Pietro. Tocmai în momentul primirii aurului se întoarce Pietro, iar Artur se vede înșelat. Impresionat însă de puterea dragostei care-i unește pe cei doi tineri, îi iartă și contribuie la unirea lor. Libretul nu oferă cadrul unor desfășurări muzicale ; predomină stîngăciile și clișeele devenite stereotipe. Cît privește muzica, aceasta se dezvăluie în pagini de scurtă respirație, neorganic legate, generînd nu o dată contradicții între fluxul sonor și caracterul

---

[18] Filimon, N. *Maddalena*. În : „Independința", București, III, 1861, nr. 16, aprilie 17, și în *Opere, vol. II*. București, E.S.P.L.A., 1957, p. 252.

[19] Filimon, N. *Maddalena*. În : *Opere*, vol. II, op. cit., p. 253.

situației scenice. Astfel, arioso-ul lui Artur, îndeplinind rol de expoziție, prezintă, prin textul său, un personaj cu experiență de viață, manifestînd scepticism față de moravurile vieții pariziene. Compozitorul îl surprinde prin intermediul unui vals, în genul celor vieneze, zglobiu, ce nu coincide cu caracterul sobru al textului. În numeroase cazuri, numerele muzicale, în intenția autorului variate, s-au dovedit monotone, inexpresive și neadecvate momentului. Pentru a înțelege concesiile făcute epocii mondene, menționăm că în finalul operei, compozitorul recurge la o muzică à la can-can. S-ar mai putea invoca multe alte slăbiciuni, începînd cu uvertura, care apare mai degrabă ca un potpuriu ce lansează melodii, vesele, amuzante, lipsite de suflu dramatic. În constituția presupusei uverturi intră un andante, un vals și un galop. Mai presus de toate au frapat desele asocieri tematice ce se puteau face între capodoperele muzicale intrate în circulație și temele numerelor operei lui Zissu. Lipsa fanteziei, a unui stil personal, demonstrează în realitate că autorul muzicii nu poseda o concepție clară muzicală, că își făcuse iluzia că poate făuri o operă durabilă prin pastișare. *Magdalena* rămîne o lucrare neizbutită care nu a făcut decît să indice dificultățile cu care este confruntat compozitorul, atunci cînd abordează genul operei. Pozitivă apare doar intenția autorului care, în etapa respectivă, poate că valora mai mult decît rezultatul finit.

Al. T. Zissu s-a afirmat cu o încercare în domeniul operei demonstrînd că nu-i sînt străine unele legi ale acestui gen. Astfel, succesiunea numerelor muzicale se face după principiul varietății și contrastului, abordează forme consacrate, inclusiv recitativul și aria. Evident, între a cunoaște cîteva reguli și principii și a le stăpîni este o mare deosebire. Ca atare, Al. Zissu se înscrie în faza pionieratului operei românești cu o lucrare lipsită de originalitate ce poartă amprentele sufocante ale lucrărilor de școală, eclectice.

Nicolae Filimon, în articolul menționat pe marginea operei *Magdalena*, definește cauzele nereușitei lui Al. Zissu — lipsa inspirației și a originalității. Sfaturile sale sînt îndelung gîndite, avertizîndu-l pe compozitor că dacă va mai scrie „...muzică streină, de felul acesteia ce ne-a făcut să auzim, se va pierde negreșit în haosul cel nemărginit al mediocrităților muzicale". Remediul, Filimon îl formulează cu limpezime : compozitorul trebuie „...să se inițieze îndeajuns în arta poeziei și a psihologiei muzicale, iar după aceea să se dea cu cea mai mare ardoare la cultura muzicii române, să caute elementele ei proprii și să le studieze cu profunditate, să scoată dintr-însele tot ce este oriental și în urmă să le dea o formă dramatică și estetică" [20].

În ordine istorică, următorul compozitor care a scris opere a fost Karl Theodor Wagner, cu : *Amorul dracului, Regina Topaze, Moartea lui Mihai Viteazul.* Desigur, aceste opere nu întrunesc toate condițiile genului. Avînd și părți vorbite, s-ar încadra mai degrabă în fruntariile operei comice, numai că autorul nu le-a intitulat în acest fel, și apoi ac-

---

[20] Filimon, N., op. cit., p. 259.

țiunea nu prezintă în toate titlurile indicate o intrigă de caractere cu predominarea situațiilor comice.

K. T. Wagner este un bun cunoscător al dramaturgiei de operă, după cum rezultă din felul în care mînuiește formele, specifice acestui gen, în vederea caracterizării diferențiate a personajelor. Recurgînd la subiecte capabile să intereseze spectatorii craioveni, compozitorul a intuit necesitatea adaptării unor melodii populare, fapt care a contribuit în bună măsură la succesul spectacolelor, chiar dacă analizînd corespondența melodie-tratare armonică, vom constata discordanțe evidente între caracterul folcloric modal (pe alocuri) și armonizarea major-minor. Cu toată neconcordanța semnalată, care, de altfel, caracterizează creația mai tuturor compozitorilor noștri din acești ani, melodiile de rezonanță populară vor fi incomparabil mai originale decît cele care nu se axează pe acest filon. Compunînd în mare grabă, dat fiind timpul scurt ce-l avea la dispoziție între două premiere, K. T. Wagner se bizuia pe formule descoperite anterior în creația universală și, chiar mai mult, nu ezită să adopte masiv lucrări consacrate. Uvertura la *Amorul dracului* copiază arhitectura operei *Freischütz* de Weber, menținînd întrutotul planul tonal. În *Regina Topaze* se transcriu pagini întregi din *Traviata* [21].

Cea mai însemnată operă de K. T. Wagner rămîne *Moartea lui Mihai Viteazul*, scrisă în ianuarie 1866, în care impresionează expresia dramatică a muzicii. Partitura orchestrală se dovedește suficient de colorată, instrumentele componente fiind : oboi, clarinete (în *mi bemol* și *si bemol)*, trombon, eufoniu, percuție, coarde. Cele zece numere ale acestei lucrări sînt : Marș ceremonial, cor, marș de război, cor, cor („Ca un glob de aur"), melodramă, cor, marșul lui Mihai, cor și melodramă. Planul tonal al numerelor se circumscrie între *si bemol* major și *sol* minor. Se remarcă melodicitatea, diversitatea numerelor, succesiunea lor variată. Faptul că aproape în fiecare număr K. T. Wagner folosește corul, demonstrează că el a înțeles și a evidențiat rolul maselor, faptul că protagonistul acțiunii nu este doar Mihai ci și poporul, oșteni și țărani. Mihai se conturează ca personaj complex, cu trăsături de conducător dîrz și neînduplecat.

Desigur, Karl Theodor Wagner n-a reușit să elaboreze o partitură pe măsura tematicii legată de chipul lui Mihai Viteazul. Faptul că a atacat genul operei și că a introdus elemente folclorice alături de numere epigonice reprezintă însă un element pozitiv de necontestat.

Figura lui Mihai Viteazul l-a preocupat și pe compozitorul austriac Julius Sulzer care obține din partea guvernului de la București o comandă pentru opera *Mihai Bravul* [22].

---

[21] Despre acest aspect : Simonis, G. *Opera la Craiova*. În : *Arhivele Olteniei*, Craiova, 1934, nr. VII—XII.

[22] Șt. Lakatos și Gh. Merișescu, *O operă necunoscută : „Mihai Eroul" de Juliu Sulzer*. În : *Studii muzicologice*, București, Uniunea compozitorilor, 1957, nr. 4. Autorii acestui studiu traduc titlul „Mihai der Held" (der Brave) prin „Mihai Eroul". Și în revista „Familia" se folosește titlul „Mihaiu Eroulu". În

Dintr-o corespondenţă păstrată între Julius Sulzer şi Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice rezultă că opera *Mihai Bravu* a fost compusă în perioada martie 1868—februarie 1869, intenţionîndu-se jucarea ei de trupa italiană de la Bucureşti. Iosif Vulcan ceruse interpretarea ei în limba română şi nu italiană. Dar opera lui Sulzer n-a văzut lumina rampei.

Mai întîi se cere precizat cine este Iulius Sulzer. Dicţionarele nu sînt deloc generoase cu indicaţii biografice. Solomon Sulzer, muzician la curtea din Viena, a avut doi fii : Joseph şi Julius ; la sfîrşitul deceniului al şaptelea al veacului trecut Julius îşi desfăşoară activitatea la Bucureşti, în calitate de profesor de violoncel la conservator şi respectiv „maestru de capelă al curţii din Bucureşti". Apoi Julius devine capelmaistru la Burgtheater din Viena, pînă în 1889. Julius este menţionat în unele dicţionare ca autor a două opere : *Jeanne de Naples,* jucată la Praga în 1865, şi *Mihai Bravu ;* mai compune lieduri, fantezii instrumentale. Aşadar, înaintea stabilirii temporare a lui Sulzer la Bucureşti, se afirmase în calitate de compozitor liric într-un centru de tradiţie muzicală. A murit la Viena în 1891.

Prezenţa sa în capitala României trebuie pusă în legătură cu fratele său şi cu perspectiva obţinerii unei slujbe la curte ; într-adevăr, în stagiunea 1867—1868 a fost dirijor al orchestrei Operei italiene. Muzicienii străini erau încurajaţi să compună lucrări cu tematică românească. Amarnic se înşelau însă aceia care, în naivitatea lor îşi închipuiau că se poate încropi o cultură muzicală prin înrădăcinarea în sînul ei a unor muzicieni dinafară. Desigur, unii muzicanţi, stabilindu-se definitiv într-o ţară, s-au aclimatizat şi cu timpul s-au identificat climatului spiritual nou. Dar Julius Sulzer, care a trăit numai doi ani la Bucureşti, nu a reuşit să se integreze şi să cunoască firea poporului român pentru ca s-o poată reda în creaţie, mai ales atunci cînd ambiţiile-s mari, iar talentul modest. Julius Sulzer şi-a propus să creeze „o operă naţională românească" (d'un opéra *national Roumain),* oprindu-se la subiectul *Mihai Bravu.* Faptul că autorul libretului, de limbă germană, nu este menţionat în manuscris, ne face să credem că este însuşi compozitorul.

Sulzer a compus o operă eroico-dramatică în trei acte, totalizînd 16 numere muzicale, despre care se spunea că „va inaugura definitiv muzica cultă a Românilor" [23]. Acţiunea se axează pe un episod din viaţa lui Mihai Viteazul, primul domnitor care a unit cele trei provincii româneşti. Conflictul aduce în scenă acţiunile nobililor unguri, care caută

---

materialele de arhivă titlul este „Mihai Bravu". Astfel, însuşi Julius Sulzer într-o adresă către Grigore Bengescu, datată 21 februarie 1869, în care anunţa terminarea operei, o intitulează „Michel le Brave". Iar Gr. Bengescu, Eduard Wachmann şi Fr. Gackstäter, în referatul către Ministerul Culturii şi al Instrucţiunii Publice, din 19 mai 1869, prin care recomandă lucrarea ca avînd calităţi, vorbesc despre „Mihai Bravu". Folosim denumirea „Mihai Bravul", preluînd-o de la autorul însuşi.

[23] „Atheneul Român", Bucureşti, 1869, ian. — aug., p. 81.

prin toate mijloacele să destrame unitatea românilor, punînd la cale uciderea voievodului român. Evenimentele și comportarea personajelor au fost concepute într-un mod extrem de convențional, iar adevărul istoric denaturat. Julius Sulzer, în interpretarea faptelor, se situează pe pozițiile aristocrației austro-ungare, ceea ce explică de ce, în economia generală a partiturii, planul criminal al nobililor maghiari pentru uciderea lui Mihai ocupă locul principal și nicidecum figura luminoasă, sensul măreț al actului unificator pe care l-a realizat domnitorul român. Figura lui Mihai capătă contururi contradictorii, pe de o parte este domnitorul cuceritor, înzestrat cu curaj, voință, iar pe de alta pare inuman, despotic față de cei învinși. Tendențios sînt prezentate și personajele din anturajul lui Mihai. Florica, fiica sa, încă din prima scenă refuză să participe la serbarea organizată în cinstea victoriei asupra ungurilor, invocînd motivul că nu-i plac manifestările gălăgioase, pline de cruzime ale serbării, care se desfășurau în genul vechilor turnire medievale. Ea înțelege nemulțumirea maghiarilor și vrea cu orice preț să evite conflictul, fiind influențată de dragostea ce nutrește pentru ungurul György — o unealtă în mîna nobililor pentru aplicarea planului lor de răzbunare. Acordîndu-se un spațiu supradimensionat ungurilor, se pune sub semnul întrebării măsura în care Mihai mai este „bravul". Impresia creată în cele din urmă contravine adevărului, Mihai apare mai curînd ca un despot, un om crud, răzbunător. Mai mult, după apariția moșului Dumitru, care-l sfătuiește să se împace cu nobilii înfrînți, Mihai se căiește, dorind să recîștige încrederea Florichii, în acest fel recunoscînd indirect că acțiunea sa ar fi fost dusă prea departe. Analizînd obiectiv depănarea evenimentelor din acțiune remarcăm o tendențioasă denaturare a faptelor și a trăsăturilor personale ale lui Mihai. Voievodul român n-a fost un cotropitor, ci un erou, înțelegînd necesitatea unirii provinciilor românești și realizînd-o pentru prima oară. Acest aspect esențial în conturarea figurii și acțiunii sale fiind insuficient subliniat în opera lui J. Sulzer, ca și conducerea confuză a acțiunii, presărată cu numeroase contradicții ivite la tot pasul, se înțelege că n-au fost de natură să asigure operei viabilitate. Convențiile, inerente operei, devin epatante într-o dramaturgie naivă, artificială. În momentul încrucișării spadelor dintre cele două tabere, soldații grupați în jurul lui Mihai și Buzescu și respectiv conspiratorii lui Horvath se îndeamnă mereu la luptă, dar nu mai pornesc. Se ajunge la o situație nefirească, statică și neconvingătoare. Și mai confuză devine situația cînd ambele tabere declară consecutiv : „să trăiască libertatea" și „noi pace vrem", contrastînd cu ceea ce intenționează să întreprindă. Și sub acest aspect muzical se vădește lipsa de rigoare și claritate. Pentru a imprima muzicii colorit local, Sulzer apelează pe alocuri și la formule melodice de iz popular, identifică rezonanțe românești, inclusiv cîntece patriotice și formule maghiare ce par împrumutate din genul verbunk. De asemenea, se întîlnesc fraze caracteristice muzicii germane și chiar celei italiene. Prezența în sine a acestor straturi reprezintă deja obiectul unei deficiențe, deoarece în mod inevitabil se produce un aspect mozaicat, eteromorfic al stilu-

lui, accentuîndu-se lipsa clarității dramaturgice în momentul în care aceste straturi intonaționale sînt distribuite fără chibzuială dramaturgică, cînd formule specifice muzicii noastre se infiltrează în partidele reprezentanților unguri sau cînd ritmul de verbunk se aude în muzica ostașilor români. În acest fel, posibilitatea caracterizării grupurilor de personaje prin intermediul unei sfere muzicale specifice nu se valorifică judicios, ci anacronic, dînd naștere la o țesătură nediferențiată în contextul conduitei acestor personaje, al sensului desfășurării muzicale. Am înțelege folosirea unor formule naționale în partidele reprezentanților taberei antagonice dacă ar fi făcute cu un anume rost, pentru a sublinia disjuncții de conduită, transformări de caracter. Dar folosirea acestor cercuri intonaționale în mod haotic nu este de natură să contureze liniile acțiunii muzicale ci să le niveleze și chiar să le încurce. Cu toate acestea, faptul că Sulzer recurge la unele atribute folclorice naționale, fie și impropriu, înseamnă totuși că urmărea obținerea unui anumit colorit est-european.

Lipsa unității stilistice este un fenomen general al muzicii aflată în căutarea drumului național. Sub acest aspect opera lui J. Sulzer nu constituie o excepție ci o susținere a regulii. Se întîlnesc alăturate formule banale, convenții operetistice, procedee vocale și orchestrale demonetizate și multe alte asemenea elemente ale recuzitei compozitorului de operă. Am fi nedrepți dacă nu am recunoaște și acele calități pe care le oferă, desigur, nu cu generozitate, partitura. Un anumit pathos eroico-dramatic se degajă din scenele în care apare Mihai și, în general, în corurile operei, abundente și destul de diverse. Dintre acestea se cuvine remarcat „corul românilor“ în *do* minor, a cărui expresie concentrată emană un pronunțat suflu eroic. Nu este greu să indentificăm în structura sa ecouri ale cîntecului *Pe o stîncă neagră* de A. Flechtenmacher :



Desfășurarea corului se menține într-un cadru homofon, predominînd mersul paralel al vocilor în dauna intervențiilor contrapunctice. J. Sulzer folosește forme vocale consacrate, arioso, arie, duet, ansamblu, fiind adeptul principiului numerelor închise. Bogat reprezentat, în sens cantitativ, sînt recitativele, mai ales tipul de recitativ melodic acompaniat, a căror substanță muzicală se interferează în unele cazuri cu cea a ariei însăși care o succede. Ariile lui Florica, în număr de două, ar putea fi date ca exemplu de forme vocale caracteristice, cu treceri destul de motivate de la o trăire la alta, care aduc cu sine modulații, schimbarea facturii orchestrale, însăși a expresiei. S-ar putea desprinde încă

multe alte atribute specifice acestei opere, inclusiv din domeniul armoniei, ce vădește, pe alocuri, unele înlănțuiri destul de îndrăznețe pentru epoca respectivă, pledînd pentru ideea că Sulzer căuta să țină pasul cu ceea ce se anunța nou în drumul ascendent al tehnicii componistice. Ne mulțumim cu cele semnalate, care sînt în măsură să definească o contribuție ce nu și-a etalat însă aportul, nefiind reprezentată.

Ar fi iluzoriu să pretindem lucrări deosebite din partea unor compozitori de categoria lui J. Sulzer. Ei nu simțeau și nu cunoașteau realitatea românească, nici pe cea istorică, nici pe cea artistică. În consecință, nu s-au putut integra prin creație în spiritualitatea noastră, produsele lor mai degrabă apărînd ca entități colaterale, ce încearcă să se adapteze dar nu reușesc decît să mimeze realizarea comuniunii de gînd și de simțire. Singurul merit care trebuie să-l recunoaștem este acela că au manifestat totuși dorința, mînați de cele mai pestrițe interese și împrejurări, să contribuie la confecționarea unor lucrări muzicale, la accelerarea a ceea ce deja se clădea în domeniul artei muzicale în țara noastră.

Exemplul lui Sulzer nu este singular. Și alți muzicieni străini au compus opere care-și leagă titlul ori muzica, într-un anumit fel, de realitatea românească, fie că au fost compuse și jucate la București, fie că au tratat subiecte și personaje desprinse din mediul românesc, ceea ce a favorizat utilizarea unor melodii populare pentru asigurarea culorii locale.

În 1874 M. Bianchi, capelmaistru italian aflat în fruntea orchestrei operei italiene, compune opera *Clara*, despre care deținem puține mărturii. Potrivit unei informații din „Journal de Bucarest“ [24], opera a fost compusă „...pe un poem în limba română“. Mai mult, se precizează că lucrarea lui Bianchi „este prima tentativă în acest gen ce se face în România“. Afirmația corespunde doar parțial adevărului, adică ar fi prima operă în sensul real al cuvîntului, compusă în limiba română, dar nicidecum nu este „prima tentativă“, deoarece, așa cum am văzut, alți compozitori abordaseră genul înaintea lui M. Bianchi. Avînd la dispoziție orchestră și soliști, autorul operei *Clara* include în programul unui concert al muzicienilor operei italiene cîteva fragmente, cum ar fi : preludiul simfonic al actului al IV-lea, o arie din actul prim, executată de baritonul M. Popescu. Cronica apărută cu acest prilej este foarte elogioasă, remarcîndu-se originalitatea și varietatea muzicii. Se relevă de asemenea că M. Bianchi ...„composée par des Roumains, ou inspirée par la Roumanie“ [25].

În anii următori apar și alte opere : *Vîrful cu dor* de A. Zd. Lubicz (1879), *Haiducul* de Oreste Bimboni (1882), *Neaga* de Ivar Hällstrom (premiera la Stockholm, la 24 februarie 1885) [26], *Pastorala României* de

---

[24] „Journal de Bucarest“, București, 1874, 17 ianuarie.

[25] Idem, 18 februarie 1874.

[26] Libretele operelor *Vîrful cu dor* și *Neaga* au fost scrise de Carmen Sylva, căreia i se datorează, fapt meritoriu, antrenarea respectivilor compozitori la crearea de opere cu elemente românești. J. Massenet, după cum se poate citi din fila 99 a

Carol Manzoni Papa, scrisă prin 1884—1885, examinată de o comisie alcătuită de A. Flechtenmacher, Gargulio și L. Wiest, care a apreciat-o ca fiind „lucrată conform regulelor muzicale". Dintre aceste lucrări cea mai fericită soartă a împărtășit-o *Haiducul*, deoarece a fost reprezentată integral la începutul anului 1884 de către trupa italiană de operă din București, condusă de impresarul Serghiadi, căruia i se atribuie ideea compunerii acestei opere.

Libretul aparține unor nume consacrate în acest domeniu: Fr. Damé și C. d'Oremville; versiunea românească o semnează Duiliu Zamfirescu. Acțiunea se inspiră din viața legendară a haiducilor, avînd în centru personajele Petre, Marioara, Ion, Tudor. Nedispunînd decît de cîteva numere din muzica acestei opere, nu ne putem pronunța mai mult asupra subiectului. Judecînd după opiniile cronicarilor [27] și fragmentele tipărite pe care le-am cercetat, avem o viziune globală asupra muzicii. Se întîlnesc pagini în stil popular românesc (doine și hore) precum și pagini de factură apuseană (de la valsuri și canțonete la momente de tip wagnerian). Numai că este o mare deosebire între melodiile cu iz folcloric românesc și canțonetele italiene întîlnite în cadrul aceleiași partituri, și deosebirea nu este favorabilă momentelor cu rezonanță de doină... Evident, O. Bimboni intenționa să cîștige publicul spectacolelor operei italiene, făcînd în acest sens concesii, adresîndu-se iubitorilor de operă printr-un subiect și melodii capabile să le îndrăgească din primul moment. Numai că acest scop viza interese imediate, inclusiv financiare. Concesiile nu fac niciodată casă bună cu marile idealuri ale artei autentice. Opera *Haiducul*, cu unele pagini frumoase, cu efecte de orchestrație, apare însă lipsită de unitate, epigonică chiar și în paginile de alură europeană; ea nu oferă un suflu generator de tensiune și vibrație. Numerele sînt disparate, nelegate intonațional, primează o concepție melodică cu acompaniament sărăcăcios, care în epoca declanșării armoniei cromatice părea lipsită de fantezie. Se va discerne valoarea operei din următoarele rînduri publicate în Doina: „În *Haiducul*, ariile naționale adaptate operei produc un efect încîntător la prima intrare, dar aceasta dispare iute, îndată ce trece la o canțonetă populară italiană pe care o intonează corul. Nu poate nimeni pretinde d-lui Bimboni să scrie numai românește, aceasta ar fi absurd, dar cel puțin să scrie în stilul în care sînt scrise bucățile împrumutate, pentru ca contrastul, deosebirea să nu fie atît de marcată" [28].

Muzica *Haiducului* evidențiază intenția infiltrării în discursul muzical de rezonanță universală a unor atribute specifice muzicii locului unde se petrece acțiunea. Profesată de străini, metoda s-ar putea iden-

---

dosarului 4877, fond *Teatrul Național*, Arhivele Statului București, ar fi lucrat la o altă operă (?) după libretul lui Carmen Sylva. Mai există un libret al acestei autoare: *Ducesa Alfred de Saxa Coburg*.

[27] Vezi revista muzicală „Doina", București, 1884, nr. 3.

[28] *Haiducul*. În: „Doina", An. I, 1884, nr. 3, p. 2.

tifica cu exotismul, cu înglobarea unor sonorităţi inedite, dat fiind relativa saturaţie a substanţei muzicale apusene. O. Bimboni a apelat la folclorul românesc nu din curiozitate exotică ci din dorinţa lui de a scrie o muzică apropiată ascultătorilor operei din Bucureşti, o muzică care să le placă. Sarcina asumată nu era de loc simplă şi reclama multă prudenţă, familiarizare cu sensibilitatea şi folclorul românesc.

Zd. Lubicz compune muzica la poemul dramatic în trei părţi *Vîrful cu dor* de Carmen Sylva (F. de Leroc), tradus în româneşte de Mihail Eminescu [29], care nu excelează prin vibraţie poetică şi nici ţesătură dramatică. Cele trei acte ale operei înfăţişează dragostea tragică a Mariei şi a lui Ionel. În actul I, într-o ambianţă pastorală la poalele Bucegilor, Ionel află că Maria se îndoieşte de dragostea lui. Disperat, în ciuda insistenţelor fetelor şi chiar ale Mariei, pleacă pe munte, spre Vîrful cu dor, unde va aştepta sosirea primăverii. Înconjurat de spiritele Negurei, Muntelui, Ionel nu mai poate îndura gerul iernii şi singurătatea. Într-un moment de înseninare, el o mai vede o dată în vale pe Maria, fetele şi flăcăii la horă. În ultimul act, după sosirea primăverii, Maria îl află pe Ionel mort, intrat în lumea Vîrfului cu dor. Maria se decide să moară lîngă iubitul ei. Muzical, legenda, cu elemente simbolice, oferă pagini pitoreşti, lipsite însă de forţă dramatică.

Neaga lui Ivar Hällstrom de asemenea conţine momente interesante, compozitorul, ca şi în alte opere cu colorit naţional suedez, valorifică aici unele inflexiuni populare româneşti într-o înveşmîntare care nu este lipsită de interes. Totuşi, artificiozitatea conflictului, tonul narativ şi caracterul prea exterior al prelucrărilor folclorice nu i-au asigurat supravieţuirea.

De altfel, contemporanii acestor încercări, dintre care puţine au fost interpretate, nu le atribuiau o semnificaţie deosebită, deoarece nu răspundeau imperativului concordanţei dintre sensibilitate ideatică şi muzicală ; nu erau pagini de autentică desfăşurare simfonică, în care particularităţile muzicale specifice să fie integrate organic. Astfel, compozitorul şi criticul Mauriciu Cohen-Lînariu, el însuşi autor de opere, abordează într-unul din numeroasele sale articole această chestiune, dînd un răspuns lămuritor : „...a scrie o lucrare naţională nu înseamnă nicidecum a înşira diferite arii populare a unei ţări şi a broda pe dînsele, ci este a se inspira de simţămîntul general al acestei muzici şi a crea pe baza lor melodii noi, potrivite cu situaţiunea şi sentimentele ce voieşte a exprima“ [30].

Din momentul în care compozitorii români atacă persistent genul operei, fapt petrecut după 1880, se poate vorbi despre o anumită înflorire, marcată printr-un număr relativ mare de compoziţii. Caracteristicile întîlnite în creaţia autorilor străini care au scris opere legate

---

[29] Eminescu, M. *Poezii*. Ed. critică de D. Murăraşu. Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969, p. 629.

[30] Tudor, Andrei. *Schiţă istorică despre începuturile teatrului liric în principate*. Bucureşti, Supliment *„Muzica“*, 1954, nr. 2.

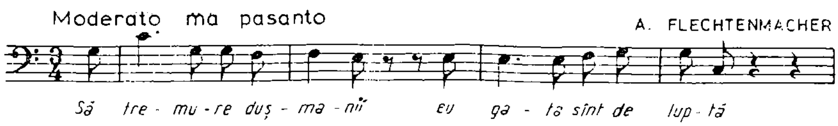
într-un anumit fel de ţara noastră se perpetuează şi în creaţiile autohtone. Se inoculează muzicii o expresie naţională mai autentică, mediul românesc transpus în operă capătă contururi proeminente, se realizează în mai mare măsură sincronizarea antinomiilor care acţionează în acest gen şi mai ales a componentelor grupate în jurul sferelor naţională şi universală. Spunem sferelor, deoarece în concepţia precursorilor se detaşează concepţia că dramaturgia operei presupune redarea prin intermediul muzicii de gen a personajelor, diferenţierea poate fi făcută apelînd la posibilităţile coloristice ale folclorului dar în egală măsură şi la stratul nefolcloric. Inevitabil se produce dualitatea intonaţională ce nu este de natură să pledeze pentru unitatea desăvîrşită stilistică. Folosirea fie şi parţială a elementelor naţionale reprezintă un avans faţă de trecut, o treaptă superioară în definirea specificului naţional. Să nu uităm că în timp ce creaţia simfonică demonstra că numai formele rapsodice şi uverturile se pretează dezvăluirii melodice populare în creaţia lirică, principiul simfonismului, pe atunci considerat a fi prea puţin compatibil cu pitorescul folcloric, se răsfrînge şi în acest compartiment, îngrădind, limitînd zonele sale de influenţă. Astfel se produce acel discurs mozaicat, distribuit pe felii, cînd unor suprafeţe aproape compacte cu iz universal, cînd unor suprafeţe de rezonanţă folclorică. Dar să nu anticipăm. Mai degrabă să înşirăm în acest moment numele compozitorilor români care au pus bazele creaţiei de operă, enumerîndu-i nu în ordinea importanţei, ci cronologică : Alexandru Flechtenmacher, *Fata de la Cozia,* George Stephănescu, operele neterminate *Petra* şi *Constantin Brîncoveanu,* Mauriciu Cohen-Lînariu, *Mazepa* şi *Insula florilor.* În sfîrşit, Eduard Caudella, de fapt creatorul cel mai important, *Dorman sau românii şi dacii* (în colaborare cu Grigore Otremba) şi *Petru Rareş,* care marchează momentul culminant în evoluţia creaţiei lirice a acestei perioade.

Alexandru Flechtenmacher, după o îndelungată acumulare în genul muzical-teatral, îşi realizează visul vieţii, compunînd în jurul anului 1880 drama lirică *Fata de la Cozia,* în trei acte, pe libretul semnat de Eugeniu Carada, avînd ca izvor de inspiraţie balada cu celaşi nume a lui D. Bolintineanu. Fixarea lui Flechtenmacher asupra unei teme de amplă rezonanţă patriotică, ce evocă lupta şi victoria poporului român asupra cotropitorilor otomani, se datorează atmosferei de entuziasm generată de obţinerea Independenţei. Dragostea de patrie, eroismul, libertatea naţională sînt ideile dominante ale operei, a cărei acţiune se petrece în timpul domniei lui Vlad Ţepeş şi evocă vitejia unei tinere române care, travestită în căpitan, participă la lupta pentru libertatea naţională. În unele articole cu caracter biografic consacrate lui Flechtenmacher, numit „cel dintîi creator al muzicii dramatice române“, articole publicate în reviste muzicale din veacul trecut, se afirmă că opera *Fata de la Cozia* a fost terminată, dar muzicologul George Breazul susţine contrariul. Nu este imposibil să ne convingem de partea cui se află adevărul, deoarece manuscrisul operei, singurul care ne-ar fi putut dezvălui întregul adevăr, s-a mistuit în flăcările casei lui Flechtenmacher de la Mătău (Cîmpulung-Muscel). S-au păstrat două arii : *Să tre-*

mure dușmanii, Trîmbița răsună precum și *Balada Fetei de la Cozia,* care ne oferă terenul unor constatări, desigur parțiale, asupra stilului preconizat de autor în această lucrare.

Dacă în muzica vodevilurilor și a operetei *Baba Hîrca* predomină cupletul, iar melodiile erau împrumutate din folclorul lăutăresc, în opera *Fata de la Cozia* există arii dezvoltate, al căror izvor tematic se dovedește cîntecul patriotic. Stilul armonic se îmbogățește cu noi procedee : de la folosirea sistematică a treptelor principale și arareori a acordurilor de septimă de dominantă se ajunge, în opera citată, la armonii mai evoluate, la modulații îndrăznețe, la structuri acordice mai complexe, inclusiv de nonă. Flechtenmacher, dramaturgul care în vodeviluri reușea să creioneze cu atîta plasticitate portretul eroilor săi sau starea lor sufletească, nu se dezminte. Aprofundează în arii tipologia personajelor dominante, prezentîndu-i în dinamismul acțiunii, în dependență de șirul evenimentelor. Ca atare, ariile oferă cadrul dezvăluirii psihologice, într-o succesiune de noi și noi dispoziții sufletești. De la cupletul comic, a cărui substanță adeseori viza banalul și facilul se ajunge la un stil patetic, cu evidente disponibilități dramatice, apelîndu-se la genul baladei în scopul relatării evenimentelor și a consecințelor pe care le determină în conduita personajelor. Edificatoare ni se pare *Balada Fetei de la Cozia,* ce descrie faptele eroice ale unui tînăr căpitan care, după ce ucide în iureșul luptei pe conducătorul oastei dușmane (pașa), este îmbrățișat de domnitor. Cu surprindere, Vlad Țepeș constată că sub hainele căpitanului se ascunde o mîndră fată, căreia îi propune să-i fie soție. În această baladă, compozitorul îmbină cu subtilitate elementele recitativului cu ale cantilenei, creînd momente de o mare forță dramatică și descriptivă. A. Flechtenmacher demonstrează totodată că nu se debarasase de influența muzicii lui Weber și a lui Richard Wagner, din prima perioadă, al cărei ecou se poate depista în unele formule melodice și cadențe. Din fragmentele păstrate se poate deduce că menține anumite formule constante pentru redarea aceloraşi idei. Astfel, atmosfera bătăliei era evocată prin semnale de trompetă, respectiv formule melodice arpegiate pe notele principale ale tonalității respective.

Aria care pare să exprime ideea centrală a operei, *Să tremure dușmanii,* a fost compusă în anul 1887 și exprimă cu multă forță sentimentul de dragoste și jertfă pentru patrie. În desfășurarea muzicală se deosebesc trei secțiuni. Prima, în *do* major, precedată de o introducere orchestrală, emană un caracter solemn, grav. Peste acest fundal se suprapune linia vocală a lui Vlad Țepeș, un recitativ eroic, cu inflexiuni patetice, care dă glas ideii principale a operei : „Să tremure dușmanii“.



Secțiunea următoare, în *do* minor, reprezintă dragostea de patrie, expusă la o înaltă tensiune, care justifică pe plan ideatic acțiunea, mobilul luptei pentru apărarea libertății naționale. Pe un fundal cu rezonanța dramatică se profilează o melodie generoasă, de o sugestivă cantabilitate.



După o succintă dezvoltare, suficientă însă pentru a releva măiestria lui Flechtenmacher în conducerea vocii şi crearea tensiunii, se aud semnalele de luptă ale trompetei, care coincid cu debutul ultimei secţiuni în tonalitatea majoră. Sentimentul creat este acela al încrederii în victorie, de îmbărbătare şi elan.

Incontestabil, opera *Fata de la Cozia*, cu o acţiune antrenantă, teatrală, scrisă de mîna unui autor experimentat în genul muzicii lirice, ar fi putut marca un moment important în afirmarea creaţiei originale, numerele care au supravieţuit incendiului pledează pentru aceasta. Din păcate, oricît de valoroase ar părea fragmentele păstrate, ele nu sînt în stare să suplinească întregul şi, ca atare, nu reuşesc să pledeze pentru paginile necunoscute. Prin urmare, opera *Fata de la Cozia* de Alexandru Flechtenmacher, avînd un destin tragic, nu poate intra în competiţia pentru reconstituirea şi stabilirea exactă a evoluţiei creaţiei naţionale de operă. Partitura lui Flechtenmacher, prin ceea ce cunoaştem, rămîne o încercare meritorie la definirea drumului creaţiei lirice, dar care, nefiind evaluată integral, nu poate fi luată în consideraţie ca o operă muzicală finită. Nu e mai puţin adevărat că, dintr-o analiză multiplană a dezvoltării creaţiei, cazuri de felul operei *Fata de la Cozia* nu pot fi trecute cu vederea.

Reînnodăm firul observaţiilor asupra creaţiei lirice, zăbovind asupra unei alte compoziţii lirice care de asemenea nu poate intra în competiţia finală a titlurilor reprezentative nefiindu-i încheiat procesul zămislirii. Este vorba de opera *Petra* de George Stephănescu, concepută într-un act, respectiv opt scene, din care autorul a compus numai patru [31]. Ne este imposibil să determinăm cauza pentru care animatorul trupei române de operă, muzicianul care a făcut din emanciparea gustului muzical al publicului nostru prin operă idealul vieţii sale, nu a reuşit să-l aplice şi în propria activitate creatoare, ca astfel să ofere nu numai interpretări lirice ci şi creaţii originale. Din păcate, Stephănescu nu a terminat nici celălalt proiect al său de a scrie opera *Constantin Brîncoveanu* (Brancovan). N-ar fi exclus ca să fi scris scene întregi din această lucrare ; noi cunoaştem doar cîteva schiţe sumare din actul al III-lea. Cert este că în *Brancovan*, Stephănescu intenţiona să creeze o operă în trei acte.

Libretul operei *Petra* l-a furnizat Edgar Aslan. Ideea patriotică de natură istorică se ţese în jurul trăirilor fetei pîrcălabului Cristea, Petra. Acţiunea se petrece la Hotin în 1476, pe vremea lui Ştefan cel Mare, cînd cetatea era asediată de multă vreme de turci. Moldovenii rezistă eroic, iar cotropitorii dau semne de oboseală şi nerăbdare, mai ales că proviziile sînt epuizate. Caută modalităţi de a cuceri cetatea pe alte căi, şi în acest scop este trimis în cetate Almanzor care, împreună cu Selim, pun la cale un plan de distrugere a celor asediaţi. Petra află urzeala ticluită de Almanzor şi nu ezită să-i dejoace com-

---

[31] S-au păstrat în versiune de pian. Orchestraţia aparţine lui Sergiu Sarchizov

plotul, călcînd peste propriile sentimente de dragoste pe care le nutrea pentru acesta ; sentimentele patriotice sînt însă mai presus decît cele personale. Almanzor află cele întîmplate şi-i reproşează Petrei că nu l-a iubit. Ea se sinucide, dovedindu-i astfel că n-a încetat niciodată să-l iubească. Înainte de a muri, Petra le spune moldovenilor că Almanzor este nevinovat. Opera se încheie cu rugăciunea moldovenilor, fericiţi că au rezistat încercuirii, iar turcii se retrag. Conflictul operei este bine conturat, desfăşurat pe planuri diverse, obiectiv — acela al realităţii luptei pentru libertate — şi subiectiv, dragostea Petrei. În fiecare secvenţă sesizată se definesc contralinii ce dramatizează fiecare întîmplare în parte. Bunăoară, Petra, măcinată de frămîntări, va acţiona contrar intereselor sale personale, punînd pe primul plan interesele colectivităţii moldovene. Trăirile ei sînt perfect justificate psihologic, nuanţele prin care se pune în relief fiecare sentiment conferă dialecticii sufleteşti a personajului principal o fizionomie policromă, întrutotul justificată şi organic înlănţuită. Confruntarea disputelor se realizează ingenios prin plasarea personajului într-un cadru colectiv. Astfel, scena Petrei, înconjurată de prietenele sale, în care se succed faze dispuse ascendent, îndeplinind funcţia redării complexelor stări afective, psihologice, prin care trece Petra, chibzuind asupra situaţiei ivite între ea şi Almanzor şi hotărîndu-se după dramatice remuşcări să-l denunţe. Momentele importante ale acestei ample scene sînt edificatoare pentru progresia trăirilor eroinei principale. Scena începe printr-un recitativ melodic, în *fa* minor, pe cuvintele „Şi ruga, de prisos... linişte nu aflu". Scena la care participă corul de femei are o desfăşurare complexă, în secvenţe continui. Secvenţa următoare, în *re* minor, impune fraze de o cantabilitate generoasă : „Mîndria, tăria şi pacea-mi iubită / De cînd de-acel şef falnic, privirea-mi fu izbită". În aceste momente se sesizează îndepărtate influenţe ale operei franceze cumulate cu turnuri melodice verdiene din perioada *Aidei*. Căutînd o redare psihologică a chipului Petrei, Stephănescu dispune partea vocală pe un fundal simfonic ce intervine mereu cu comentarii şi aprofundări. Din această cauză, frazele vocale sînt frînte, întrerupte. Secţiunea realizează o amplă culminaţie pe cuvintele : „...etern vă voi dori". De la melancolie şi regret se trece la adoptarea hotărîrii de a curma slăbiciunile : „Destul ! Destulă slăbiciune" (în re major). Petra îşi îndeamnă prietenele să-şi şteargă lacrimile, să-i ajute pe luptători. Pe primul plan se profilează din nou recitativul melodic, cu accente lirico-eroice. Trezită la realitate, Petra se îngrozeşte de rătăcirea sa : „Neuitată nălucire ce aprinde-a mea simţire". Tonalitatea este *si bemol* major, discursul se dramatizează, tensiunea culminează în modulaţia ce conduce spre *la bemol* major, tonalitatea ultimei faze ce marchează actul curajos al Petrei de a-şi domina sentimentele de dragoste. Mai are nevoie însă de curaj, şi în acest sens adresează o impresionantă rugăminte : „O, Doamne, ţie-ţi cer ajutorul înc-odat !" — într-o frază de o fermecătoare cantilenă, în felul său un arioso de sine stătător, din care exemplificăm acest fragment :



Arcul dramatic realizat de Stephănescu în această scenă este construit cu măiestrie, de la tonalitatea *fa* minor la relativa majoră, *la bemol* major, în secțiunile extreme. Interesant este faptul că acest arc nu se axează pe elemente tematice unitare, neexistînd reluări fixe sau variaționale. Totul curge, se transformă în structuri noi, care nu permit asocieri tematice prealabile. Scena Petrei cu prietenele sale probează din plin talentul dramaturgic al lui George Stephănescu și ne oferă certitudinea că dacă lucrarea ar fi fost terminată ar fi avut șanse reale să se înscrie în repertoriul nostru liric permanent.

Referindu-ne la muzica celeilalte scene sîntem datori să subliniem capacitatea compozitorului de a crea tensiunea dramatică, plasticitatea situațiilor, teatralitatea muzicială, atît de vital necesară într-o lucrare lirică. Izbutite sînt momentele în care se evocă figura lui Ștefan cel Mare, ca bunăoară acest fragment, cu rezonanță de cîntec patriotic :



Cu insistență revine în partitură ideea încrederii poporului în zile mai senine, într-un viitor mai bun, exprimat în partida corului de femei și în corul oștenilor care știu că domnitorul Ștefan îi conduce la victorie. Limbajul muzical nu este prea variat. Cu toate acestea reținem folosirea unei armonii colorate, în care frecvent apare coborîrea treptei VI. Modulațiile constituie mijlocul cel mai eficace în schițele lui Stephănescu pentru obținerea unor imagini specifice sau pentru reda-

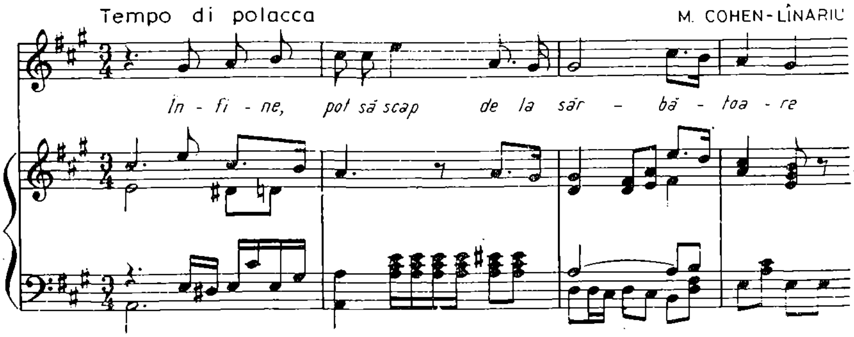
rea unor transformări sufleteşti. În leitmotivul lui Ştefan cel Mare, de fapt singurul leitmotiv care se lasă detectat, compozitorul trasează caracterul eroic, monumental, prin modulaţia *la bemol* major — *fa* major.



G. Stephănescu a cunoscut tendinţele afirmate în ultimele decenii ale veacului trecut în creaţia de operă, manifestînd o evidentă receptivitate faţă de ele. Nu menţine principiul numerelor închise, adoptă scenele deschise, în care personajele centrale sînt încadrate de coruri, de replici recitativice lapidare sau scurte fraze melodice. În însăşi partida vocală, compozitorul preferă unei arii de structură italiană, structura mai liberă care nu se lasă încadrată în clişee tradiţionale, prin evitarea reluărilor tematice ca sistem comod de realizare a formei muzicale. Identificăm spiritul principiului wagnerian al formelor deschise, tratat însă mai liber, în maniera admirată cîţiva ani mai tîrziu, a unui Debussy de pildă, în care apar în permanenţă elemente primenitoare care nu reînnoadă ceva anterior, ci conduc spre noi şi noi tărîmuri sonore. Desigur, neducînd la capăt experienţa sa, Stephănescu nu poate fi cotat ca un inovator al arhitecturii de operă. O lucrare, oricît de îndrăzneţe rezolvări ar conţine, dacă nu se prezintă în forma sa finită, definitivă, nu poate fi evaluată decît ca o încercare, cu o semnificaţie parţială. Regretul nostru, că G. Stephănescu nu a reuşit să-şi încheie bilanţul în domeniul activităţii de creaţie cu o operă închegată, este pe deplin justificat, mai ales cunoscînd valoarea proiectului operei *Petra*.

O altă operă într-un act, terminată, a rămas de la Mauriciu Cohen-Lînariu. Este vorba de *Mazeppa*, prima operă a compozitorului, scrisă la Bucureşti, în 1880, pe libretul lui T. M. Stoenescu. Subiectul acestei „scene lirice" îşi datorează existenţa lui Schiller (şi nu Puşkin), în centrul acţiunii se află dragostea pajului de curte Mazeppa şi a Terezei, soţia regelui Poloniei, Cazimir. Mai precis, conflictul se brodează din clipa în care Tereza, la ordinul lui Cazimir, trebuie să-l primească într-o noapte în cameră pe Mazeppa, de unde regele, gelos, îl va preda gărzii să-l pedepsească exemplar. Elementul dramatic al operei rezultă din contrapunerea factorilor care animă conduita fiecărui personaj în parte : pasiunea bolnăvicioasă a lui Mazeppa pentru Tereza, gelozia şi cruzimea lui Cazimir, neputinţa Terezei de a-şi permite să acţioneze în favoarea iubitului. Deşi îşi dă seama că acceptarea serenadei lui Mazeppa înseamnă implicit şi distrugerea sa, nu este în stare să iasă din groaznica poruncă a regelui ; de aici, conflictul între dorinţă şi neputinţă, dintre ceea ce ar trebui întreprins şi ceea ce se poate întreprinde.

M. Cohen-Lînariu tinde să imprime muzicii sale caracterul pasiunilor puternice ale eroilor și dramatismul accentuat al situațiilor. Se definește în partitură tendința conturării unor portrete individuale. Folosind elemente naționale ale muzicii, în maniera lui Chopin, compozitorul surprinde în muzica sa o ambianță sonoră poloneză. În acest sens, introduce în preludiul orchestral al primei scene o poloneză, pe suportul căreia se desfășoară recitativul Terezei, care caută singurătatea, intimitatea, fiind obosită de atmosfera ceremonioasă a serbărilor de curte :



Serenada lui Mazeppa — avînd un pronunțat caracter liric — se bazează pe atributele valsului, care de asemenea emană din stilul chopinian :



Sfera dominantă a muzicii operei *Mazeppa* este lirică, oarecum contemplativă, în timp ce elementul dramatic pare insuficient realizat. Acest fapt se explică prin lipsa contrastelor, convenționalitatea unor procedee armonice de împrumut care nu-și găsesc aplicarea creatoare în muzică, avînd menirea să aprofundeze sensul imaginii muzicale. În plus, recitativele sînt inexpresive, convenționalismele abundă și în tratarea vocală, prilejuind senzația că recunoști cutare formulă, cutare procedeu. M. Cohen-Lînariu pare timorat de complexitatea compunerii

unei opere, nedovedind îndrăzneală în fantezie şi mai ales necăutînd elemente înnoitoare, capabile să-i definească propriul stil. În operele comice, Lînariu pare ceva mai degajat, ce-i drept, momentele vorbite îl scutesc de recitative, lăsîndu-l să se concentreze asupra numerelor muzicale. Oricum, o cultură viguroasă nu era de conceput fără puncte obscure, fără încercări mai puţin fructuoase. Chiar şi operele nereuşite au putut juca un rol în progresul operei naţionale, indicînd căile ce trebuie evitate şi totodată proiectînd adevăratele linii de perspectivă. Din *Mazeppa*, Lînariu a putut deduce mai întîi că pastişarea stilului unui mare compozitor nu este de natură să faciliteze propria afirmare, că la umbra unui falnic stejar nu pot răsări mlădiţe prospere.

Cele mai reprezentative contribuţii în domeniul operei din acest stadiu istoric al dezvoltării muzicii româneşti se datorează lui Eduard Caudella. Împreună cu Musicescu, P. Mezzetti şi alţii, Caudella imprimă un suflu dinamic întregului front al muzicii româneşti, lipsa de entuziasm şi încredere a oficialităţii pentru viaţa muzicală ieşeană, din fericire, nu contaminează elanul compozitorilor, care cred în destinele muzicii autohtone, în viitorul ei.

În această direcţie acţionează Caudella, acordînd prioritate, prin condiţia sa de dirijor al orchestrei Teatrului Naţional, genului operei. Am văzut în paginile anterioare că lui i se datorează lucrări de succes în genul operei comice. Experienţa avută aici nu putea să nu-l determine să se îndrepte spre forme mai complexe. Într-adevăr, Caudella, după 1882, îşi canalizează preocupările spre genul operei, în accepţiunea romantică a cuvîntului, şi pînă în 1898 compune două lucrări : *Dorman* şi *Petru Rareş*. În ambele autorul vizează temelia naţională a substanţei muzicale, reuşind să realizeze acest nobil obiectiv, în mare măsură. Spunem „în mare măsură“, deoarece Caudella nu se poate debarasa de influenţele muzicii europene, ceea ce se traduce în fapt prin coexistenţa a două straturi muzicale : universal şi românesc, într-o alăturare uşor sesizabilă. Ambele opere au ca sursă de inspiraţie trecutul istoric al poporului român, ideea patriotică reliefîndu-se cu pregnanţă din interpretarea îndepărtatelor evenimente. În acest fel, glorificarea trecutului sluješte la făurirea conştiinţei civice prezente, mai ales că se fac numeroase aluzii sociale.

O privire de sinteză asupra raportului tematicii creaţiei lirice şi genurile abordate oferă unele concluzii cu valabilitate generală pentru această etapă. Tematica de actualitate aproape obligatoriu se pretează la genul operei comice, pe cînd subiectele din literatura universală îşi găsesc teren în opera lirică. În sfîrşit, tematica istorică în concepţia compozitorilor precursori era proprie genului operei mari, al operei romantice. Abateri de la aceste reguli aproape că nu se întîlnesc, mai precis, numai subiectele istorice au constituit cadrul propice compunerii unor opere în adevăratul sens al acestei noţiuni. În fond, opera comică mai degrabă se apropie într-un cîmp gravitaţional spre operetă, iar opera lirică, în speţă *Mazeppa* lui Lînariu, nu cunoaşte dimensiunile operei mari, în trei acte. Astfel, opera românească din secolul trecut are subiect istoric la dimensiunile a trei acte (atît la Flechtenmacher cît şi la Caudella).



Manuscrisul operei *Dorman* sau *romanii și dacii* de Ed.Caudella.

Dorman sau romanii și dacii (1885—1886) reactualizează o colaborare anterioară, după cum rezultă de pe foaia de titlu a manuscrisului unde se face precizarea : „Muzica de Dr. Gr. Otremba, elaborată, completată și orchestrată de Ed. Caudella“. Prin aceste cuvinte ni se descifrează taina colaborării dintre acești doi animatori ai creației de operă, pe care, amplificînd-o, pentru a o înțelege mai bine, ar însemna că Otremba a avut idei, inclusiv de ordin muzical, pe care n-a putut să le valorifice, nedispunînd de meșteșug componistic. Ca atare, Caudella a compus *(elaborat)*, completat, adică a cizelat și întregit ce i se oferise de Otremba, orchestrînd întreaga operă. Nu s-ar putea susține că lui Caudella îi lipseau ideile, totuși a acceptat un nume alături de al său, în două partituri. Indiscutabil, lui Caudella îi revine ordonarea materia-

lului, înveșmîntarea melodiilor oferite, colorării lor prin efecte armonice și orchestrale.

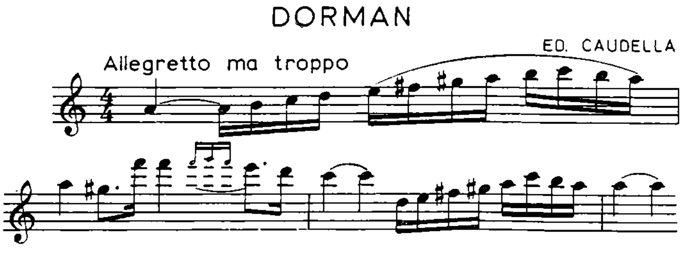
Opera în trei acte *Dorman*, pe un libret de N. Beldiceanu, inspirat „dintr-o dramă de A. Reinicke", tratează tema formării poporului român prin contopirea dacilor cu colonizatorii romani. Există în înlănțuirea evenimentelor istorice cursivitate, logică, precum și o trimitere continuă la evenimentele petrecute cu sute de ani în urmă. Dacii sînt prezentați de autori ca fiind buni luptători, înfruntă cu dîrzenie legiunile romane, nevrînd să accepte înrobirea. Setea de libertate le insuflă curaj și abnegație, deși își dau seama că romanii le sînt superiori din punct de vedere militar. Romanii acționează ferm, urmărind perseverent cucerirea și supunerea tuturor locuitorilor daci. Odiseea dacilor se încheie prin acceptarea noilor realități, conviețuirea determinînd cu timpul apariția unui popor nou, însumînd calitățile celor două vițe originare.

Intriga are o desfășurare destul de vie, polarizîndu-se în jurul celor două căpetenii : consulul roman Clodiu și Dorman, conducătorul armatei dace. Romanii sînt hotărîți să-l prindă pe Dorman care fusese grav rănit. Un bătrîn dac (probabil Gelan) îl salvează și-l duce în munți. Romanii plătesc vrăjitoarei Toscara ca să le arate calea spre lăcașul lui Zamolxes, unde este adăpostit Dorman. O a doua undă a intrigii este de natură lirică ; Valeria, fiica lui Clodiu, îl iubește pe Dorman și abia așteaptă să vadă împlinită dorința tatălui ei de a se cununa cu Dorman. Este însă geloasă pe Maria, fata dacă aflată des în jurul iubitului său. Dorman va fi prins ; între Dorman și Clodiu are loc o scenă dramatică, conducătorului dac cerîndu-i-se să urmeze cursul impus de romani. Dorman declară că este recunoscător Romei, dar că nu-și poate trăda patria. Cu toate amenințările, rămîne neînduplecat. Valeria, aflînd că Maria este soră cu Dorman, se înțelege cu aceasta să întreprindă împreună o acțiune pentru salvarea iubitului. Nici fiul lui Clodiu, Fabian, nu mai vrea să-l asculte pe tatăl său, nefiind de acord cu felul în care procedează cu Dorman. Dacii întreprind o curajoasă incursiune, în urma căreia Clodiu cade prizonier, iar Dorman este eliberat. Reîntîlnindu-se cu Valeria, Dorman își dezvăluie pasiunea aprinsă, care va culmina în căsătoria lor. Aceeași hotărîre o iau și Maria cu Fabian. Pus în libertate, Clodiu, împreună cu Marcel, un alt conducător roman, aclamă unirea dacilor cu romanii.

Am insistat mai mult asupra intrigii, deoarece opera *Dorman*, păstrată în manuscris, este complet necunoscută. Apoi, în conduita personajelor și în confruntarea situațiilor se conturează aspecte valoroase. O tratare aprofundată capătă Dorman, Clodiu, Valeria. Sagacitate teatrală au scenele de dragoste, ca și disputa directă dintre cele două căpetenii. Mai puțin convingătoare sînt înfățișate personajele Fabian și Maria. Unirea lor, dublînd gestul Valeriei și al lui Dorman, pare nepregătită, prea puțin firească. De altfel, întreaga acțiune, datorată deselor confruntări dintre daci și romani, generează o impresie de stagnare. În realitate, conflictul dintre daci și romani apare mai degrabă ca un fundal pe care se înscriu destine și trăiri. Or, acestor destine nu li se imprimă suficient relief.

Partitura apare destul de complexă și variată, Caudella fructifică stilul operei mari franceze, grandoarea și monumentalismul acesteia, structura melodico-recitativică și formele simfonice ale operei germane. Începutul și finalul operei sînt atribuite unor scene de ansamblu, coruri care au rolul să instaureze cadrul sărbătoresc al cortegiilor somptuoase atît de frecvente în epoca romană. Numerele solistice, deși nu lipsesc, profilul acțiunii operei *Dorman* oferă o desfășurare purtată de colectivități, se apelează frecvent la intervenții vocale scurte, ce imprimă discursului muzical fluiditate, îngreunînd considerabil relevarea granițelor despărțitoare dintre numere și scene. Constatarea poate fi interpretată și ca o rezervă asupra pregnanței unor numere și scene. Într-adevăr, discursul muzical nu oferă prea multe elemente contrastante, tratarea vocală este destul de uniformă, factura instrumentală inflexibilă, ceea ce nu este de natură să evite monotonia, uniformitatea. Intervențiile orchestrale sînt reduse, ceea ce creează impresia că acest compartiment al operei, menit să asigure echilibru, este subordonat părților vocale. Însuși profilul melodic apare insuficient de pregnant, cantabilitatea nu este melodică, ci mai degrabă recitativică. În acest sens Caudella este adeptul principiilor wagneriene, fără ca să le aplice în toată plenitudinea lor. Există însă în *Dorman* și scene ieșite din comun, unde personajele își dezvăluie viața interioară, trăirile psihice. Astfel este scena Dorman și Valeria din actul al III-lea, poetică și gingașă, scena Dorman și Maria din actul al II-lea, de o nuanțată sensibilitate lirică. Nu sînt lipsite de farmec nici paginile corale ori scenele festive de la începutul actului I.

Cadrul străvechi al acțiunii nu i-a oferit lui Caudella temeiul folosirii unor formule melodico-ritmice de rezonanță românească. Stilul nu excelează în acest sens, dar în caracterizarea muzicală a dacilor, îndeosebi a lui Dorman, se aude din cînd în cînd un motiv conducător. care are trăsături de obîrșie folclorică. Acest motiv se impune în mod deosebit în scena Dorman și Clodiu din actul al II-lea evidențiind o succesiune modală ce include formule melodice populare :



Urmărind muzica operei *Dorman*, desprindem din cînd în cînd regăsiri tematice, cu funcții leitmotivice, însă cadrul simfonic nu se obține printr-o riguroasă fundamentare a discursului pe nuclee generatoare constante, principiu instaurat în opera românească mai tîrziu. Mai degrabă s-ar putea vorbi, în cazul de față, de o dezvoltare a discursului unde, în mod conștient, dar nu riguros organizat, se interpolează unele

reminiscențe tematice. Cît privește măiestria orchestrală, ea este evidentă, scriitura nu apare încărcată, dimpotrivă, insuficient de monumentală față de mediul și caracterul eroico-liric al desfășurării faptelor. Valoarea operei *Dorman* poate fi evaluată prin prisma experienței dobîndite pe linia ridicării meșteșugului componistic, al desăvîrșirii tehnicii dramaturgice a lui Caudella, fapt care justifică aprecierea că *Dorman*, în ciuda inegalităților și a unor pagini comune, întrunește sufragiile acelui interes legitim cuvenit lucrărilor de pionierat.

CAUDELLA — FONDATORUL OPEREI NAȚIONALE

Fără îndoială, cea mai însemnată creație lirică din această epocă este drama istorică *Petru Rareș* [32] de Eduard Caudella. De ce considerăm acest titlu ca fiind mai însemnat? Deoarece însumează cele mai multe atribute pe linia cristalizării operei românești,, atît în privința tratării muzicale cît și a fondului poetic grefat pe trunchiul sănătos al trecutului istoric.

Trecutul istoric de luptă al moldovenilor într-o epocă de grele încercări — secolul al XVI-lea, domnia despotică a lui Ștefăniță, împotriva căruia se ridică păturile populare, și instaurarea pe tron a pescarului Petru Rareș, descendent al lui Ștefan cel Mare, simbol al prosperității și libertății — constituie cadrul subiectului operei lui Caudella pe libretul lui Teobald Rehbaum după nuvela istorică cu același nume de Gh. Asachi, preluată de Nicu Gane.

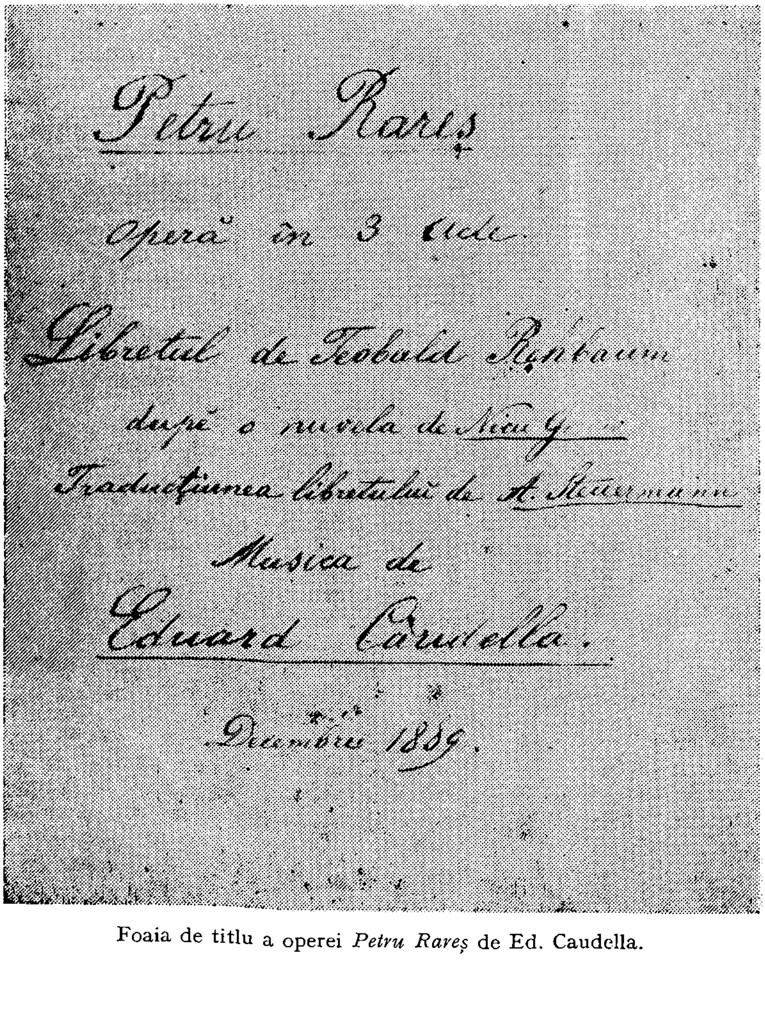
Faptele reale se împletesc cu cele legendare. Reală este existența domnitorului lacom și crud Ștefăniță, fiul lui Bogdan al III-lea, și a lui Petru Rareș, după legendă, fiul nelegitim al lui Ștefan cel Mare care, potrivit lui Gheorghe Asachi, „...apără pe popor despre asupririle boierilor". Urmînd scrierile cronicarului Ion Neculce despre pescarul Petru Rareș, autorul libretului folosește în tratarea subiectului său nuvela istorică cu același nume a lui Gheorghe Asachi, preluînd mai ales datele referitoare la starea socială a Moldovei, datorată politicii nechibzuite a lui Ștefăniță, „...care a îmbătrînit în desfătări și cruzimi"; se preia din nuvela lui Asachi, încărcată cu numeroase relatări de natură istorică, nemulțumirea și revolta populară, instaurarea lui Petru pe scaunul dom-

---

[32] Între manuscrisele lui Ed. Caudella păstrate la Biblioteca Academiei R.S.R. se găsesc pagini ce atestă un proiect de operă necunoscut: *Domnița Rucsandra*. Prea multe lucruri nu se pot spune în legătură cu această lucrare; subiectul este inspirat dintr-o nuvelă istorică a lui Gheorghe Asachi (ca și *Petru Rareș*), *Rucsandra Doamna*. Edificatoare în acest caz sînt personajele Rucsandra și Timuș, fiul lui Bogdan Hmelnițki, care aspiră la mîna frumoasei domnițe moldovene, rivalizînd cu principele polonez Coribut. La Biblioteca menționată se găsesc doar cîteva fragmente din tabloul al II-lea, intitulat „Fuga lui Timuș", respectiv un interludiu simfonic cu caracter programatic.

nesc și căsătoria lui cu Ileana, orfană, ocrotită de el. Teobald Rehbaum inventează o acțiune ce din păcate nu are dinamism și structură teatrală. În alcătuirea libretului se evidențiază tendința redării fidele a adevărului istoric, prin zugrăvirea suferinței oamenilor de jos, cauzată de politica ostilă dusă de Ștefăniță ; se accentuează în repetate rînduri nemulțumirea păturilor de jos și lupta împotriva tiraniei.

Autorii recurg și la unele libertăți față de adevărul istoric, urmărind o acțiune limpede și un conflict puternic. Astfel se explică de ce, în operă, Petru este opus lui Ștefăniță, deși, în fapt, așa ceva nu s-a petrecut, după cum necesități de natură dramaturgică au determinat prezentarea sinuciderii lui Ștefăniță care, după cum o arată mărturiile istorice, a murit răpus de boală. Semnalăm de asemenea neconcordanța plasării acțiunii operei în 1529 (după cum se indică în partitură) : Ște-


Petru Rareș
Operă în 3 acte
Libretul de Teobald
după o nuvelă de
Traducțiunea libretului de
Musica de
Eduard Caudella.

Foaia de titlu a operei *Petru Rareș* de Ed. Caudella.

făniță a murit în 1526, la 14 ianuarie, după care, la începutul anului 1527, a fost ales domn Petru Rareș.

Acestor intervenții de natură dramaturgică le datorăm în ultima instanță deturnarea genului operei : din epică, precum promiteau sursele literare și istorice, se profilează o dramă lirico-eroică, în care ideea luptei poporului pentru libertate, împotriva tiraniei, este dominantă și fără echivoc întruchipată. Instaurarea unui pescar, Petru Rareș, pe tronul Moldovei, în finalul operei, echivalează cu proclamarea libertății, dînd glas aspirațiilor seculare de fericire. Năzuința și lupta mulțimii pentru o viață mai bună reprezintă sensurile majore ale operei.

Acțiunea are următoarea configurație : Petru Rareș ține sfat cu țăranii ; cu toții sînt preocupați de destinul patriei, pe care Ștefăniță o duce la pieire. În viața personală a unor eroi au existat urmări tragice ale acestei situații. Tatăl Tudorei, izgonit de Ștefăniță, a murit în exil ; cu toții o îmbărbătează pe tînăra fată, insuflîndu-i speranțe în zile mai senine. Ștefăniță, împreună cu curtenii săi petrecăreți, se află la vînătoare, unde i se aduce Petru, prins vînînd pe moșiile domnești. Ileana imploră îndurare tiranului, cerîndu-i să-l elibereze pe Petru, dar Ștefăniță îi va da ascultare cu o singură condiție : să accepte să-i fie soție. Ileana se împotrivește, deoarece îl iubește pe Petru. Ștefăniță dispune ca Petru să fie lăsat în pace, iar Ileana să fie dusă la curte. Nemulțumiți de repetatele abuzuri ale despotului, Petru, înconjurat de mulțime, jură să lupte împotriva lui. Curtenii și oștenii lui Ștefăniță petrec. Travestiți în lăutari, Marin și Tudora pătrund în castel, cu gîndul s-o ajute pe Ileana să evadeze. Tudora și Ileana, în timp ce Marin îi distrează pe veselii cheflii, vorbesc despre locul unde este ascuns hrisovul ce atestă că Petru este fiul lui Ștefan. Evadarea nu are loc, deoarece Ileana, cînd încerca să fugă, este recunoscută. Cu greu scapă Marin și Tudora. Petru Rareș iarăși meditează asupra soartei grele a poporului, căutînd căile spre libertate. Numai lupta împotriva împilării, împotriva lui Ștefăniță, se pare că ar avea șanse de izbîndă. Auzind că încercarea de eliberare a Ilenei a eșuat, Petru, secondat de oșteni, țărani, pescari, repetă jurămîntul frăției în lupta contra tiraniei și a lui Ștefăniță. De la vorbe se trece la fapte. În final, prin lupta maselor, Ileana este eliberată, iar Ștefăniță detronat, după care se sinucide. Domnitor al Moldovei este proclamat și înscăunat Petru Rareș — omul din popor, care-și realizează fericirea personală, unindu-se cu Ileana. Ambilor li se adresează urări de fericire și slavă.

Dramaturgia operei se grefează pe opunerea a două grupuri riguros menținute în decursul celor trei acte. Pe de o parte Petru cu oamenii de jos, iar pe de altă parte Ștefăniță și curtenii. Alături de Petru se află Ileana, Marin și Tudora, iar alături de Ștefăniță, Nichita (Nikita), curtean viclean și intrigant. Conflictul principal este de natură socială, o categorie țintește să instaureze libertatea, prin desființarea tiraniei, pe cînd cealaltă caută să mențină despotismul și robia. Dacă domnitorul și boierii sînt prezentați în momente de petrecere, vînătoare, păturile de jos sînt în permanență preocupate să găsească mijloacele pentru izbăvirea țării și proclamarea libertății. Lupta pentru libertate polarizează

toate celelalte aspecte, reliefînd ideea patriotică în prim plan, precum și rolul poporului, care veghează și acționează cînd destinele țării se află în mîini nedemne. Linia lirică, în operă, se brodează în jurul Ilenei, viitoarea soție a lui Petru, îndrăgită însă și de Ștefăniță. În acest fel, conflictul social, obiectiv, se transportă pe plan personal, subiectiv, lupta socială se împletește cu aspirația la fericirea personală. Elementul liric îmbogățește, amplifică conflictul principal, conferindu-i aspecte concrete ; bunăoară răpirea Ilenei de către Ștefăniță nu este o manifestare a despotismului, împotriva căruia trebuie reacționat ? Caracterizarea muzicală a celor două tabere se face cu destulă convingere, relevînd trăsături specifice : durerea, curajul și speranța într-un viitor mai luminos vor emana din caracterizarea personajelor care reprezintă factorul activ al acțiunii — poporul ; desfrîul, silnicia, despotismul vor fi apanajul reprezentanților boierimii și curții.

Primele replici ale lui Petru ne întăresc afirmațiile :

„Gîndesc că țara-i în nevoi
Că-n juru-i stau dușmanii roi...“

Cauza acestei stări este Ștefăniță :

„Viteaza spadă-a lui Ștefan
A prins rugină-n teaca sa.
El e dușmanul nostru-n țară !“

Ideea luptei apare multilateral susținută în jurămînt :

„Jurăm cu suflet credincios,
Să n-avem clipe de sfială,
Cît timp n-om fi noi desrobiți
Și dușmanii de noi zdrobiți.“

În susținerea chemării la luptă există rațiunea coeziunii :

„Veniți că iată sfînta zi...
Să fim alături strîns uniți
Biruitori sau biruiți.“

Din nou asocierea simbolică, purtătoare de speranțe :

„Soarele măreț răsare
Și cu blînda-nvăpăiare
Noaptea o va risipi !“

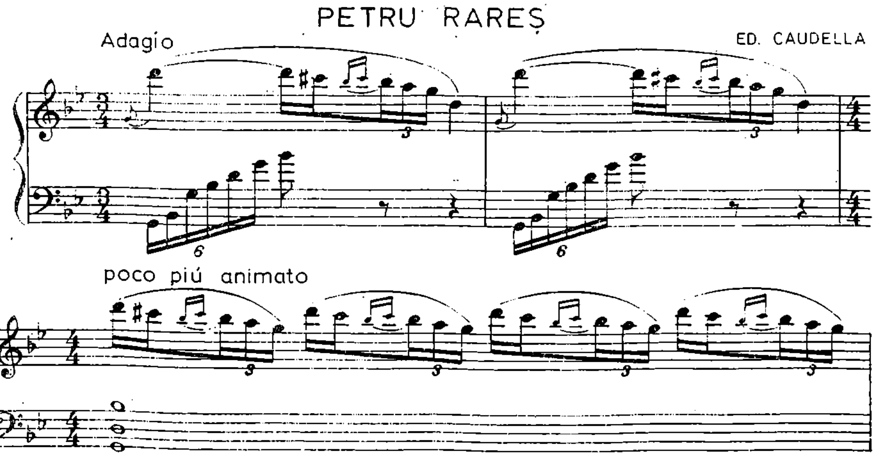
Deznodămîntul victorios proclamă libertatea :

„Sus libertatea,
Jos acum tiranii.“

Prin măreţia luptei pentru libertate, opera lui Caudella se înscrie în tradiţia unor capodopere europene, ca *Mutta di Portici* de Auber şi, îndeosebi, *Wilhelm Tell* de Rossini.

Cele două grupuri de personaje determină în tratarea muzicală adoptarea a două sfere sonore distincte, menţinute tot timpul. Întruchiparea lui Ştefăniţă şi a curtenilor are la bază o sferă muzicală dedusă din stilul compozitorilor romantici, francezi şi mai ales germani, explicabilă în fapte de istorie ; în nuvela lui Asachi, se arată că Ştefăniţă înfrînge răscoalele populare... „cu puterea gildănorilor streini de care pururea era înconjurat"[33]. Aşadar, Ştefăniţă e caracterizat printr-o muzică nenaţională, deoarece anturajul său era format din mercenari străini.

Pentru înfăţişarea reprezentanţilor grupului condus de Petru se recurge la atribute specifice muzicii populare româneşti, aşa cum îl înţeleg compozitorii precursori. Mai precis, specificul naţional s-a obţinut prin valorificarea resurselor folclorului orăşenesc, lăutăresc, dar nu prin citate directe, ci printr-o metodă proprie, traducînd în practică concepţia sa asupra gamelor româneşti specifice, teoretizată ulterior. După Caudella, în muzica românească se cunosc trei game, după cum urmează : a) gama majoră cu semitonurile între treptele 4—5 şi 6—7 *(do, re, mi, fa diez, sol, la, si bemol, do)* ; b) gama minoră cu semitonurile între treptele 2—3, 4—5, 5—6 şi 7—8 *(do, re, mi bemol, fa diez, sol, la bemol, si, do)* ; c) gama *minoră românească,* cu semitonurile între treptele 1—2, 3—4, 5—6, 7—8 *(do, re bemol, mi, fa, sol, la bemol, si, do).* Aşadar, Eduard Caudella realizează specificul naţional ghidîndu-se după teoria modurilor româneşti ce poate fi demonstrată în *Petru Rareş.* Introducerea orchestrală a actului III, înfăţişînd neliniştea Ilenei, aflată în captivitate, şi dorul ei după libertate, după Petru, are la bază un mod minor avînd centrul pe *sol.*



[33] Asachi, Gh. *Scrieri literare, vol. II.* Bucureşti, ESPLA, 1957, pag. 119.



S-au purtat discuții aprinse, după premieră, în legătură cu specificul românesc al muzicii, reproșîndu-i-se compozitorului că, față de epocă, stilul ar fi prea modern. Emil D. Fagure susținea că este greu să afirmăm care a fost „stilul muzical românesc în secolul al XVI-lea". Potrivit opiniei sale, „...tot ce putea să aibe românesc muzica din *Petru Rareș* e caracterul destul de vechi al muzicei populare, și pe acesta îl are". În solo-ul violoncelului din uvertură, respectiv leitmotivul lui Petru, criticul amintit remarca formula melodică ce provenea din „țara doinei" [34].

Utilizînd sistemul gamelor românești, Caudella se înscrie alături de I. Mureșianu și G. Musicescu pe linia fructificării bazelor modale ale cîntecului popular. Teoria modurilor, emisă de Caudella, este importantă nu numai pentru că explică realizarea unor pagini de rezonanță românească în creația sa, dar și pentru faptul că a fost preluată și de alți compozitori, în primul rînd de George Enescu, mai ales în lucrările în care nu citează folclorul, din perioada primului deceniu al secolului al XX-lea.

Muzica operei *Petru Rareș* este variată, un suflu liric sudează paginile în care leitmotivelor li se încredințează un rol activ. Cea mai pregnantă idee muzicală, de un veritabil caracter popular (orășenesc), se aude în partida vocală a lui Petru, exprimînd năzuința, credința într-o viață liberă și fericită. Răsună în preludiul orchestral, în scenele de masă din actele I și II, iar în ultimul act se aude în scena primă. Cronicile pre-

[34] Fagure, Emil D. *Petru Rareș*. În: „Adevărul", București, 1900, 5 noiembrie.

mierei operei l-au denumit „leitmotivul răsăritului de soare“ [35], denumire ce redă plastic natura expresiei muzicale.



Eroului principal, Petru, i se consacră un alt leitmotiv — meditativ, de factură populară care, expus de violoncele, se remarcă prin cantabilitate. Reducînd leitmotivul la treptele sale principale, se constată

[35] Fagure, Emil, D., art. cit. În montarea operei la București (1900), în finalul actului II, cînd în orchestră răsună acest leitmotiv, se proiecta răsăritul soarelui, în munți, simbolizînd zorii unor vremi mai luminoase.

același mod minor, ca și în cazul temei indicată anterior, cu patru secunde mici și două mărite, între treptele III—IV și VI—VII.



Atît formele cît și genurile sînt dintre cele mai diverse în operă : baladă, arie, cîntec de beție, arioso, monolog. La fel, corurile se remarcă printr-o paletă expresivă policromă : pastoral, de slavă, eroic, cor vînătoresc, liric. O dezvoltare amplă înregistrează în economia operei ansamblurile, scenele corale, în care se dă glas ideii luptei pentru libertate, victoriei împotriva tiraniei :



Numerele închise alternează în operă cu scenele neîntrerupte, unde tensiunea se amplifică ascendent. Prin utilizarea repetată în finalurile de act a „leitmotivului răsăritului de soare", a scenelor de masă, exprimînd dorinţa de libertate, se realizează, în tiparele operei romantice, o arhitectură de factură liberă, cu trăsături specifice rondoului. Un rol important în ţesătura dramatică se acordă orchestrei, în care se pot preţui culorile timbrale, factura contrastantă, solo-uri instrumentale şi tutti, modificări neaşteptate de scriitură, comentarii instrumentale, dinamizare ritmică în acompaniament. Se întîlnesc şi pagini orchestrale de sine stătătoare, cum ar fi preludiul instrumental, ce ţine loc uverturii. Compoziţional, preludiul se aseamănă cu potpuriul, datorită înlănţuirii unor secţiuni principale, în care răsună leitmotivele : Petru, răsăritul de soare, Ştefăniţă, căsătoria. „Începutul uverturii — scria C. M. Cordoneanu [36] — ne-a făcut imediat impresia suferinţelor poporului moldovean de pe vremuri, prin presărarea de fragmente melodice populare înveşmîntate într-o armonie potrivită spiritului românesc."

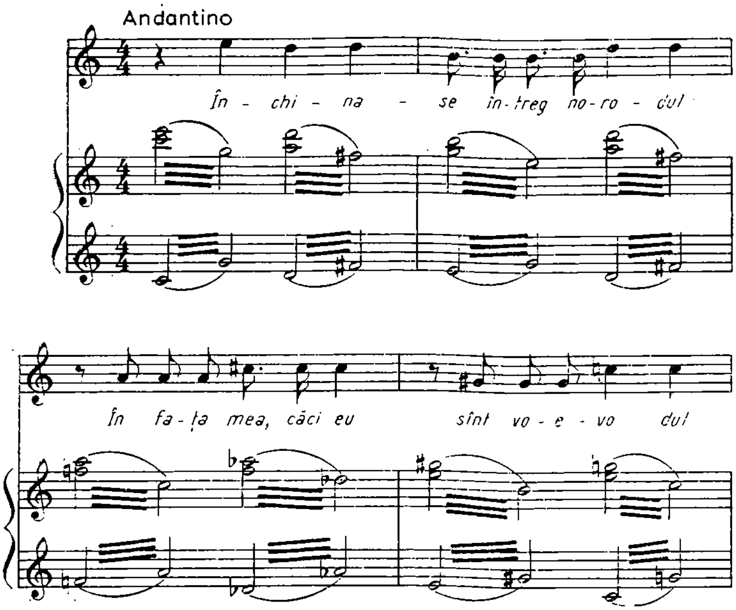
Melodismul operei se defineşte prin cantabilitate, emoţie adîncă şi sensibilitate. Larg utilizat este şi recitativul melodic, care îndeplineşte funcţia sudării unor numere şi conducerii acţiunii. În recitativ se comentează evenimentele care nu se petrec sub ochii spectatorilor, servind, de asemenea, la imprimarea unităţii părţilor vocale. Recitativul are o fizionomie şi o funcţie dramaturgică individuală, legîndu-se mai ales de eroii principali. Folosirea repetată a aceloraşi clişee atrage cu sine uniformitatea recitativelor, care nu este de natură să imprime prea mare diversitate muzicii. La aceasta contribuie şi menţinerea cu ostentaţie a unor procedee stereotipe ce se aplică invariabil anumitor momente. Am denatura adevărul dacă nu am remarca numere muzicale izbutite, pagini de real interes muzical cum ar fi : finalul actului I, „cîntecul de pahar" al lui Marin, din actul al II-lea, aria „Dorul Ilenei" din actul al III-lea, monologul „Visul lui Petru" din actul al II-lea, baletul din actul al III-lea şi balada lui Petru din actul I.



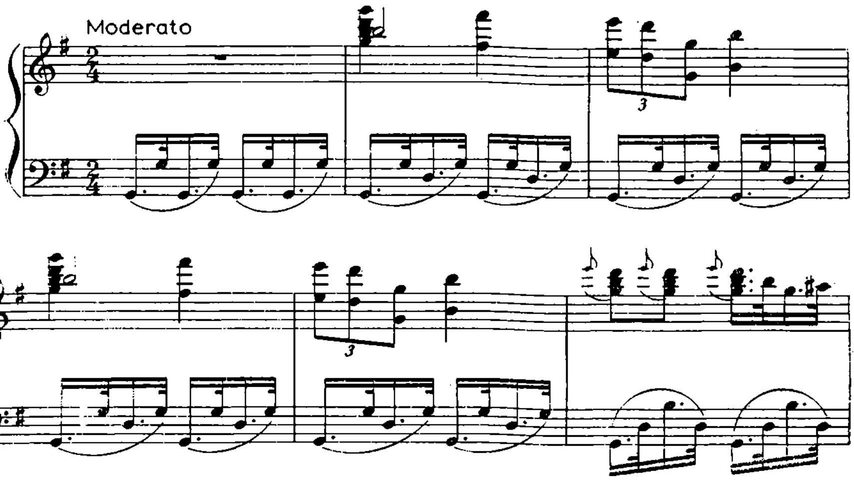
Armonia apare bogată, în permanentă mişcare, frecvente sînt acordurile de septimă micşorată şi nonă. În prelucrarea elementelor de obîrşie populară, compozitorul nu este consecvent. Uneori sesizează elementul modal, alteori însă compozitorul nu caută armonii modale. La înce-

[36] Cordoneanu, C. M. *Opera română, Petru Rareş*. In : „România musicală". Bucureşti, 1900, nr. 19, 15/28 noiembrie.

putul ariei lui Petru din actul secund, primele măsuri sub aspect armonic modal permit aluzii directe la creații musorgskiene.



Deși influența folclorului este parțială, avîndu-și punctul de sprijin în zona orășenească, totuși Caudella conferă muzicii sale un pronunțat caracter popular. În acest sens, unul dintre cele mai pregnante momente este desigur muzica baletului din actul al III-lea, respectiv brîul și hora, de autentică inspirație, fiind pe bună dreptate indicate de unii critici ca exemple demne de urmat.





Iată ce se putea citi în ziarul „Timpul" din 3 noiembrie 1900 : „Acest balet ne dovedeşte ce s-ar putea face din muzica noastră populară cu concursul ştiinţei muzicale. E o pagină demnă de studiat."

Din păcate, opera nu este egală valoric. Deficienţele pornesc de la libret, îndeosebi din lipsa unui accentuat specific teatral, de unde un anumit statism, stil oratorial, mai evident în actele al II-lea şi al III-lea. La aceasta se adaugă deficienţele de ordin muzical, îndeosebi scenele taberei lui Ştefăniţă, unde stilul în mod deliberat de rezonanţă europeană, nu excelează prin prospeţime şi relief. Opera *Petru Rareş* are extrem de multe pagini corale, dar lipsite de varietate. Bunăoară, în actul al II-lea, curtenii lui Ştefăniţă sînt caracterizaţi prin aceeaşi factură corală, de alură homofonă, cu unisonuri monotone şi mers paralel, izoritmic, ceea ce nu este de natură să îmbogăţească expresia muzicală. Actele nu au culminaţii prea viguroase, iar deznodămîntul este total nepregătit muzical. Ultimul act, unde s-ar fi crezut că expresia va fi înălţată pe noi culmi, se desfăşoară în grabă, neinsistîndu-se muzical pe afirmarea dispoziţiilor cardinale. În consecinţă, expresia apare emfatică, declarativă, prea puţin convingătoare.

Spirit sintetizator, Caudella a beneficiat de ceea ce se cucerise pînă la el, atît în muzica universală cît şi în cea românească, însă, spre regretul nostru, nu putem constata acelaşi spirit lucid şi în privinţa aportului personal, creator. Priveşte prea puţin înainte, ceea ce înseamnă că nu descoperă în egală măsură orizonturi noi muzicii româneşti. Adevărat, el indică unele procedee, însumează elemente viabile pentru creaţia sa, dar insuficiente spre a-l plasa în rîndul marilor deschizători de drumuri.

Opera *Petru Rareş,* prin specificul ei, se încadrează perfect în cadrele operei romantice, atributele ei se revendică în arsenalul romanticilor : subiect istoric reflectînd viaţa poporului, dragostea pentru natură (pădurea, prieten credincios al omului simplu), vînătoarea, redarea trăirilor psihologice cu nuanţe variate. Se identifică elementele romantice şi în muzică : balada, corul vînătorilor, procedee descriptive, coloritul orchestral şi, mai presus de toate, pitorescul folclorului. Asemenea trăsături romantice din opera *Petru Rareş* vor fi comune creaţiilor lirice din aceeaşi perioadă, ale lui Porumbescu, Stephănescu, Lînariu, Dimitrescu, pledînd pentru aderarea creaţiei româneşti de operă încă din prima fază la curentul romantic.

Din multe puncte de vedere opera *Petru Rareş* are similitudini cu operele reprezentative pentru faza fondării şcolilor naţionale. În se-

colul trecut, Glinka, Moniuszko, Smetana și Erkel compun lucrări inspirate din realitatea țării natale, îmbinînd intonațiile cîntecului popular orășenesc, mai puțin ale celui țărănesc, cu procedeele muzicii apusene de operă. Specificul național, chiar dacă n-a fost imprimat cu aceeași forță și originalitate de Glinka, asemeni lui Musorgski, la Erkel ca și la Bartók este prezent fără putință de tăgadă. Important pentru plasarea muzicii noastre în consensul muzicii europene, al curentului școlilor naționale, este faptul că principiile operelor *Ivan Susanin, Halka, Dalibor* sau *Mireasa vîndută* și *Bank Ban*, care le-au conferit pe drept cuvînt primatul în creația muzicală națională, sînt prezente și în *Petru Rareș*, ceea ce ne determină să-l considerăm pe Ed. Caudella creatorul operei românești. Asertiunea se poate demonstra cu multiple argumente. Bunăoară, construirea dramaturgiei prin opunerea a două tabere pe planul acțiunii și pe planul muzicii din *Ivan Susanin*, respectiv rușii și polonezii, o întîlnim și la Caudella, însă de o cu totul altă manieră. Se opun aici două tabere interne, caracterizate prin intermediul muzicii naționale sau nu, în funcție de poziția lor față de aspirațiile poporului. Influențele operei italiene sînt vizibile în *Halka* și la *Bank Ban*, dar climatul național de epocă predomină. Același cadru îl obține și Caudella, pigmentînd teme, frînturi melodice de obîrșie populară în discursul muzicii sale. În nici o operă de pionierat, scrisă de un compozitor reprezentativ pentru muzica națională, nu sînt evitate procedeele împrumutate. Stilul, în toate cazurile, apare eterogen, lipsit de puritate națională ; era firesc ca în drumul abia conturat să se ivească suprapuneri, contingențe, paralelisme. În pofida acestora, de undeva răzbate o atmosferă proprie, națională. În această ordine, Caudella și-a cucerit un loc bine precizat, în procesul cristalizării muzicii românești. După el, vor urma compozitori care, beneficiind de experiența anterioară, vor înțelege că nu tot ceea ce strălucește este aur, și vor fora în adîncurile muzicii populare pentru a-i prelua în creația cultă, de operă, elementele constitutive, nealterate și absolut originale ; nemaiavînd în acest caz nevoie să împrumute mijloace de expresie de aiurea, și le vor crea singuri în spiritul folclorului.

Teza potrivit căreia Caudella trebuie considerat creatorul primei opere românești nu ne aparține. După premiera operei în 1900, într-o seamă de cronici se afirmă, mai mult sau mai puțin răspicat, aceeași atitudine de prețuire, conferindu-i-se titlul de piatră unghiulară în genul liric autohton. „Fără îndoială — scria Emil D. Fagure în „Adevărul“ din 5 noiembrie 1900 — *Petru Rareș* marchează în analele noastre muzicale un însemnat punct de plecare pentru genul muzicii de teatru“. „*Petru Rareș* — afirmă acela care, în „Timpul“ din 5 noiembrie 1900, se ascunde sub iscălitura *Sig.* — înseamnă începutul unei epoci în arta română. Este prima afirmare serioasă a geniului muzical român.“ C. M. Cordoneanu, în „România musicală“ (nr. 19) din 1900, după o amplă analiză a muzicii, insistă asupra semnificației lucrării și conchide : „Lucrarea serioasă a D-lui Caudella îi va asigura un loc de onoare printre maeștrii occidentali, și noi cu bucurie aducem omagiile noastre neuitatului maestru.“ Criticul muzical. M. Mărgăritescu susține aceeași teză în cîteva articole publicate în „Revista muzicală și teatrală“, din

care spicuim [37] : „Pentru mine, el (Caudella, n.n.) ar putea semnifica în renaşterea noastră muzicală ceea ce Glinka reprezintă la ruşi. *Petru Rareş* al său, precum a fost *Ivan Susanin,* ar putea fi punctul de plecare al şcolii noastre lirice". M. Mărgăritescu îl consideră pe Caudella, în acelaşi articol, drept „creatorul operei româneşti". Ideea aceasta, privind retrospectiv drumul muzicii noastre, ni se pare că îşi menţine întrutotul actualitatea.

Petru Rareş a cunoscut o soartă prea puţin favorabilă, oricum, indirect proporţională valorii sale. Ea a fost scrisă între anii 1883—1889, aşadar în aceiaşi ani în care a fost conceput şi *Dorman.* Terminîndu-şi opera *Petru Rareş,* Caudella insistă să vadă lumina rampei. Cum *Dorman* era trecută pe un plan secundar de însuşi autorul ei, rezultă că *Petru Rareş* era preţuită mai mult. Cunoscînd muzica ambelor opere, şi mai ales caracterul pronunţat naţional al operei *Petru Rareş,* înţelegem de ce îşi susţine această compoziţie. Caudella primeşte promisiuni din partea direcţiei Teatrului Naţional din Bucureşti şi a conducătorilor trupei române că va fi pusă în scenă. Opera punea însă numeroase probleme, nu numai de natură muzicală-interpretativă, conţinutul social, acţiunea maselor sub conducerea lui Petru şi mai ales textul cu accente revoluţionare nu puteau fi pe placul diriguitorilor epocii.

Presa vine în sprijinul lui Caudella. Apar cereri repetate ca opera *Petru Rareş* să fie montată. În acest fel se creează un climat favorabil montării, mai ales că nu o dată se dau în vileag lucruri ce nu puteau lăsa indiferente înaltele personalităţi administrative [38]. După repetate insistenţe în presă, după asidue cereri şi intervenţii, opera *Petru Rareş* a fost inclusă în repertoriul trupei române a Teatrului Naţional din Bucureşti, al cărei director şi dirijor era pe atunci Eduard Wachmann. În acest fel, Eduard Wachmann a ţinut să demonstreze contrariul criticilor ce afirmau că directorul conservatorului, al Societăţii Filarmonice şi al trupei de operă română nu sprijină creaţia autohtonă. Evident, meritele lui Ed. Wachmann în interpretarea operei *Petru Rareş* se cuvin din plin subliniate, deşi repetiţiile, soliştii nu au fost pe măsura importanţei acestei opere. Premiera a avut loc la 1 noiembrie 1900, fiind primită cu mult entuziasm de către publicul prezent, interpreţii fiind nevoiţi să biseze momente ca finalul actului I, baletul din actul al III-lea. Distribuţia acestei memorabile premiere : A. Eliade — Ştefăniţă, D. Teodorescu — Nichita, I. Băjenaru — Petru Rareş, C. Rădulescu — Marin,

---

[37] Mărgăritescu, M. *Eduard Caudella.* În : „Revista muzicală şi teatrală", Bucureşti, 1904, nr. 3, decembrie, pag. 34.

[38] Iată o mostră de felul cum presa muzicală urmărea includerea în repertoriul de operă a lucrării lui Caudella : „Deşi direcţia generală a teatrelor a promis că se va reprezenta *Petru Rareş* de Caudella, totuşi opera nu se va cînta. Caudella voia s-o monteze singur la Iaşi. Amînarea pentru stagiunea viitoare, autorul o atribuie unor oculte intervenţiuni" ; „România musicală", 1897, 15 ianuarie.

Onoria Popovici — Ileana, V. Miciora — Tudora. Precum vedem, cîntăreți de renume au înțeles să sprijine prin arta lor creația națională.

După cîteva reprezentații, opera *Petru Rareș* a fost scoasă de pe afiș ; în anii ce au urmat s-au lansat apeluri insistente pentru reîncadrarea acestei opere în repertoriul liric permanent. Cu toate acestea, prima operă românească de proporții a rămas în afara afișelor lirice. Abia în ultimii ani Radiodifuziunea, cu sprijinul Operei din Iași, își face datoria popularizînd-o pe calea undelor.

Dar să revenim la momentul premierei, deoarece prezintă semnificații generalizatoare pentru înțelegerea condițiilor dezvoltării muzicii românești. Cauzele scoaterii din repertoriu au fost multe — pornind de la distribuția în care talentata Onoria Popovici debuta, ceea ce echivala cu o lipsă de experiență scenică, și ajungînd la montarea prea puțin îngrijită și mai ales la atitudinea oficială. Mai bine să apelăm la mărturii de epocă. Juarez Movilă ne dă cîteva amănunte. „Pentru a doborî și această lucrare de mare valoare, nu se făcură decît vreo cîteva repetiții și se reprezentă pentru deschiderea stagiunii — fără elemente cerute, cu 3—4 debutanți novici de-odată... Apoi, spre a-și bate joc de munca distinsului compozitor, se mai dete de vreo două ori, dar tot în aceleași condițiuni, ba poate și mai rele, anunțîndu-se la ora 8 seara, în locul altor opere, care fuseseră hotărîte pentru acele seri, dar cari s-au schimbat în ultimul moment din cauză de... boală“ [39].

Evident, asemenea rînduri încercau să explice cauza scoaterii de pe afiș numai prin factori obiectivi ; am văzut că partitura însăși oferă unele rețineri de ordin teatral și muzical. Dar de la aceste defecțiuni pînă la a nesocoti o lucrare ca *Petru Rareș*, apărută într-un moment în care nu erau cunoscute opere autohtone în deplinătatea acestui cuvînt, era mare deosebire. Aproape fiecare creație poate avea unele aspecte ce suscită formulări critice. Montarea și execuția trebuiau să atenueze pe cît posibil carențele și nicidecum să mai adauge alte tare, posibile de critică. Datorită acestui fapt, acei care au scris despre operă cu prilejul premierei nu au insistat atît asupra unor slăbiciuni muzicale de dramaturgie, ci asupra minusurilor extramuzicale care s-au adăugat pe parcurs. Cei care au fost curioși să audă muzica lui Caudella au fost surprinși că nu aud o înșirare de sîrbe, doine și hore [40], ci o compoziție „serioasă“.

Cît de măiestrit ar fi fost scrisă o operă autohtonă, mai ales cînd vehicula și idei progresiste, nu se bucura de recunoaștere și prețuire. Exista o atitudine aprioricä de desconsiderare din partea cercurilor aristocratice, un fel de zid implacabil împotriva căruia C. M. Cordoneanu formulează un aspru rechizitoriu :

---

[39] Movilă, Juarez. *Petru Rareș și Nini.* În : „Gazeta artelor“, București, 1904, nr. 15. Autorul are în vedere faptul că din distribuție nu fac parte marii cîntăreți români de renume din acea epocă.

[40] „Adevărul“, 1900, 5 noiembrie.

„*Petru Rareş*, operă română cu subiect istoric naţional, iată într-adevăr un eveniment artistic de cea mai mare importanţă pentru ţara noastră. Ce mîndrie ar fi fost pentru alte neamuri pentru un asemenea eveniment! Ce indiferenţă însă în primele noastre strate sociale, căci nici măcar din curiozitate n-au venit să audă această operă, pentru care nimeni nu i-ar fi obligat să aplaude sau să se entuziasmeze! Elita noastră s-a dus in corpore la opera germană, ca şi cum pentru ea nici n-ar fi existat opera română. Cum? se dă prima operă română, cîntată şi jucată de artişti români, şi elita noastră socială preferă a se duce la un teatru străin, unde să admire cancanurile cîntăreţelor... uşoare? Ce lipsă de patriotism, ce lipsă de mîndrie naţională, ce dispreţ pentru neamul din care face parte. Aceste rînduri nu le scriu pentru cei de astăzi, căci suntem prea mult obişnuiţi să auzim şi să citim astfel de lucruri, ci le scriem ca să rămînă ca document istoric şi ca să vadă şi alte popoare de ce fel de simţăminte sînt însufleţite înaltele noastre strate sociale“ [41].

Juarez Movilă conduce mai departe aceeaşi idee într-un articol despre finalitatea operelor scrise de compozitorii români, ajungînd la concluzii deprimante. „Tristă soartă au compozitorii noştri! Şi dacă unor compozitori de talia lui Caudella şi C. Dimitrescu, directori de Conservator ori profesori şi dirigenţi ai orchestrei Teatrului Naţional, nu li se dă sprijin şi încurajare, la ce bun ar încerca un altul să mai muncească pe acest teren?“ [42]

Dificultăţile aflate în calea afirmării muzicienilor noştri au fost enorme. Cele relatate despre opera *Petru Rareş* constituie numai una din verigile unui lanţ întreg, care încerca să zăgăzuiască elanul creator. Cu toate acestea, dorinţa afirmării creaţiei autohtone era infinit mai puternică, în domeniul teatrului muzical apar primele încercări demne de luat în considerare — operetă, operă comică, creaţie coregrafică şi operă propriu-zisă. Din noianul de titluri se detaşează cîteva mai importante, în fruntea cărora se situează *Petru Rareş*, marcînd geneza de necontestat a creaţiei lirice naţionale române.

---

[41] Cordoneanu, C. M. *Opera Română „Petru Rareş“*, articolul citat.

[42] Movilă, Juarez, articolul citat.

CRONOLOGIA ISTORIEI MUZICII ÎN ROMÂNIA

1859 — S-a născut tenorul Grigore Gabrielescu.
— La 16 iulie, în Iaşi, s-a născut muzicologul şi compozitorul Titus Cerne.
— La 8 august s-a născut basul Dimitrie Popovici-Bayreuth.

1860 — La 14 aprilie s-a executat în concert public, la Bucureşti, *Potpuri din melodii naţionale* de Alexandru Berdescu.
— Boierul Neculai Istrati înfiinţează la moşia sa de la Rotopăneşti-Suceava o Şcoală de muzică şi declamaţiune.
— La Iaşi, prin osîrdia lui M. Kogălniceanu şi V. A. Urechia, toamna, se pun bazele Şcolii de muzică şi declamaţiune.
— Aşezămîntul coral capătă o nouă titulatură : Şcoala de muzică vocală şi instrumentală.
— Vede lumina zilei cîntăreaţa de reputaţie mondială Hariclea Darclée.
— Se publică primul caiet din seria celor nouă de *Melodii române* de Alexandru Berdescu.
— Al Zisso compune opera *Magdalena.*

1861 — La 28 mai s-a născut criticul Mihai Mărgăritescu.
— Titu Maiorescu conferenţiază la Berlin despre *Vechea tragedie franceză şi muzica lui Wagner.*
— Apare la Bucureşti, la 1 octombrie 1861, „*Musicul român,* organ de publicitate musicală", scos de Oprea Dumitrescu.

1862 — 27 mai. S-a născut folcloristul Alexandru Voevidca.
— La Storojineţ, în 10 iulie, s-a născut compozitorul Tudor Flondor.
— Eduard Caudella compune *Fantezia română op. 1 pentru vioară şi pian* (orchestră).

1863 — În august a murit la București compozitorul Ion Andrei Wachmann.
— La Brașov, în 6 octombrie, se înființează *Reuniunea română de gimnastică*. În 1873 denumirea se schimbă în : *Reuniunea română de gimnastică și cîntări.*

1864 — La 6 octombrie, Domnitorul Al. I. Cuza semnează decretul pentru înființarea *Conservatoarelor de muzică și declamațiune* de la București și Iași.
— *Dor de țară* este titlul celei de a doua fantezii pentru orchestră de Eduard Caudella.
— Concertează la București, cu mare succes, violonista Elise Circa.

1865 — La 5 septembrie, sub conducerea lui Eduard Wachmann, s-a executat în concert simfonic, la București, *Marea uvertură valahă*, adaptată pentru orchestră de George Stephănescu.
— Moare la București, în ziua de 6 septembrie, Nicolae Filimon.
— S-a născut tenorul Ion (Giovanni) Dimitrescu.
— S-a născut cîntăreața de reputație mondială Margareta Iamandi Nuovina.
— S-a născut în Chatebor-Boemia compozitorul Antoniu Sequens.

1866 — La 13 ianuarie se joacă, la Timișoara, *Tannhäuser*, de R. Wagner, prima operă a acestui compozitor montată la noi în țară.
— La 3 martie, la București, a văzut lumina zilei compozitorul Dumitru Kiriac-Georgescu.
— Compozitorul craiovean Carl Theodor Wagner compune opera *Moartea lui Mihai Viteazul.*
— S-a născut compozitorul Paul Ciuntu.

1866 — La 22 aprilie a avut loc la București un *Concert de muzică clasică* dirijat de Eduard Wachmann. În program figurau : *Simfonia în sol minor* de Mozart și *Simfonia II* de Beethoven.

1867 — Se înființează la Suceava *Reuniunea de cîntări* dirijată de Ștefan Nosievici.

1868 — La 29 aprilie se fondează la București *Societatea „Filarmonica Română“*, dirijor Eduard Wachmann. Concertul inaugural a avut loc la 15 decembrie, deschizîndu-se cu *Uvertura Coriolan* de Beethoven, încheiat cu *Simfonia VI „Pastorala“*, a aceluiași compozitor.
— A murit la Craiova, la 28 iulie, compozitorul Carl Theodor Wagner.

1869 — Constantin Gros dirijează la 14 ianuarie concertul inaugural al *Societății Filarmonice* din Iași.
— Ia naștere corul din Lugoj : *Reuniunea română de cîntări și muzică.*
— Apare la București, la 4 octombrie, periodicul muzical bilingv, românoitalian : *Eco musicale di Romania.*
— Compozitorul Iosif Sulzer compune opera *Mihai Bravul.*
— La București s-a reprezentat baletul „cu muzica națională“ : *Doamna de aur sau Demonul dansului învins* de L. Wiest.
— Turneul la București al violonistului H. Wieniawski.
— George Stephănescu definitivează *Simfonia în la major* (lucrare de școală).

1870 — Se înfiinţează, sub conducerea lui Eduard Hübsch, *Muzica Guardei Naţionale.*
— S-a născut la 20 august compozitorul Timotei Popovici.
— La 2 octombrie s-a născut la Buzău criticul şi compozitorul Juarez Movilă.
— S-a născut la Iaşi, în 17 noiembrie, compozitorul Enrico Mezzetti.

1871 — La Timişoara se înfiinţează *Societatea Filarmonica.*
— La 14 noiembrie s-a născut muzicologul Mihail Gr. Posluşnicu.
— Alexandru Berdescu publică *Melodii aranjate în adevăratul lor styl naţional.*

1872 — La sfîrşitul lunii martie se stinge din viaţă folcloristul Alexandru Berdescu.
— S-a născut la Bucureşti compozitorul Ioan Scărlătescu.
— Ioanne Dem. Petrescu publică lucrarea de istorie a muzicii *Arta artelor sau elemente de istoria muzicei.*

1873 — S-a născut, în 4 februarie, la Sassin-Cehoslovacia compozitorul şi pianistul Theodor Fuchs.

1874 — La 13 aprilie s-a născut compozitorul Iosif Velceanu.
— La 23 aprilie s-a născut în Italia, la Maddalone, compozitorul Alfonso Castaldi.

1875 — Prin decret guvernamental, din 8 august, se introduce muzica în învăţămîntul de cultură generală.
— La 28 august s-a născut la Braşov compozitorul Paul Richter.
— Debutează în viaţa muzicală bucureşteană violonistul Toma Micheru.
— George Stephănescu a fost numit compozitor al Teatrului Naţional, militînd pentru formarea Operei Române.
— La 26 mai, la Vaslui, a văzut lumina zilei compozitorul Stan Golestan.
— În *Cvintetul de coarde,* C. Porumbescu recurge la elemente folclorice.

1876 — La 21 februarie s-a născut compozitorul Teodor Teodorescu.
— George Stephănescu compune *Uvertura Naţională.*

1877 — La 20 martie a văzut lumina zilei, la Lugoj, Tiberiu Brediceanu, compozitor şi folclorist.
— Eminescu scrie despre arta violonistică a lui Toma Micheru.
— La 6 aprilie s-a adoptat legea pentru organizarea *Teatrului Naţional,* care viza şi progresul artei lirice româneşti.
— Încetează din viaţă, la 9 mai, compozitoarea Elena Asachi (Tayber).
— Ciprian Porumbescu compune balada vocal-simfonică *Altarul Mănăstirii Putna.*

1878 — S-a născut la 23 aprilie muzicologul A. I. Ivela.
— La 16 noiembrie s-a constituit *Reuniunea română de cîntări* din Sibiu.

1879 — Reuniunea corală română din Oradea, care activa din 1863, capătă denumirea de *Hilaria.*
— A. Zd. Lubicz scrie opera *Vîrful cu dor.*
— La 2 decembrie apare primul număr al revistei muzicale „Lyra română".

1880 — *Olteanca* de Grigore Otremba și Eduard Caudella s-a reprezentat la 8 martie 1880 la Iași cu un răsunător succes.
— Moare la 11 iulie compozitorul Theodor Georgescu.
— La 2 noiembrie cîntărețul George Dima a debutat în fața publicului bucureștean, obținînd un frumos succes.
— M. Cohen-Lînariu compune opera *Mazeppa* după Schiller.

1881 — La 7/19 august a văzut lumina zilei, la Liveni-Botoșani, marele muzician George Enescu.

1882 — La 1 ianuarie, Iacob Mureșianu începe editarea, la Blaj, a revistei muzicale *Musa română.*
— S-a născut, la 6 ianuarie, compozitorul Emil Monția.
— La 27 ianuarie, sub conducerea lui George Stephănescu, în cadrul Teatrului Național din București, are loc premiera operei comice *Olteanca.*
— Oreste Bimboni compune opera *Haiducul.*
— La 11 februarie, în comuna Puești-Tîrg, Vaslui, s-a născut Gheorghe Cucu.
— La Brașov are loc, în seara zilei de 27 februarie, premiera operetei *Crai nou* de C. Porumbescu.
— La 20 aprilie 1882 s-a născut cîntărețul liric George Niculescu-Basu.
— Eduard Caudella compune opera comică *Fata răzeșului.*
— Ciprian Porumbescu creează *Rapsodia română.*
— Iacob Mureșianu termină partitura uverturii *Ștefan cel Mare.*

1883 — A murit la Stupca, la 25 mai, compozitorul Ciprian Porumbescu.
— La 6 iunie s-a născut compozitoarea Ioana Ghika-Comănești.
— La 20 iulie s-a născut folcloristul Nicolae Lighezan.
— Apare la Iași, la 10 septembrie, revista muzicală bilunară „Arta".

1884 — La București ia naștere *Societatea Buciumul*, avîndu-l președinte pe Titu Maiorescu, iar dirijor pe Constantin Dimitrescu.
— S-a interpretat *Cvartetul nr. 1, în sol major* de Constantin Dimitrescu.
— La 1 martie a avut loc premiera operei comice *Hatmanul Baltag* de Eduard Caudella.
— La propunerea lui Vasile Alecsandri, Academia Română hotărăște instituirea unui concurs pentru „cea mai completă colecție de arii românești".
— S-a născut basul român George Folescu.
— La 28 noiembrie s-a născut bizantinologul Ioan D. Petrescu.
— S-a născut la 9 noiembrie compozitorul Ștefan Popescu.
— George Dima compune balada vocal-simfonică *Mama lui Ștefan cel Mare,* pe versuri de D. Bolintineanu.
— A fost terminată *Mânăstirea Argeșului,* baladă-oratoriu de Iacob Mureșianu.
— Constantin Dimitrescu compune *Cvartetul pentru coarde în sol major, op. 21.*

1885 — Vede lumina zilei, la 15 martie, tenorul Constantin Stroescu.
— La 24 martie, la Galați, s-a născut compozitorul Dimitrie Cuclin.
— La 26 martie a fost reprezentată, în premieră, opereta *Noaptea Sfîntului Gheorghe* de Tudor Flondor.

— La Bucureşti, la 1 aprilie, a avut loc premiera operei comice *Beizadea Epaminonda* de Ed. Caudella, pe un libret de I. Negruzzi.

— La 8 mai *Opera Română*, fondată de George Stephănescu, prezintă în limba română, şi cu cîntăreţi români, *Linda di Chamounix* de Gaetano Donizetti.

— Între G. Musicescu şi Gh. Scheletti se poartă, în coloanele revistei „Arta" din Iaşi, o vie discuţie asupra structurii modale a cîntecului popular românesc.

— S-a născut la Craiova compozitorul George Simonis.

1886 — Academia Română premiază culegerea lui D. Vulpian, *Musica populară. Balade, colinde, doine, idyle.*

— S-a născut folcloristul Gheorghe Fira.

— Eduard Caudella compune opera *Dorman sau romanii şi dacii.*

— S-a născut, la 13 decembrie, tenorul Nicolae Leonard.

1887 — S-a născut Nicolae Bretan, la Năsăud, în ziua de 25 martie.

— La 28 aprilie s-a născut basul Edgar Istratty.

— S-a născut pianista Florica Musicescu.

— La 14 septembrie s-a născut, în comuna Amărăştii de jos — Dolj, muzicologul George Breazul.

— A murit, la 14 septembrie, compozitorul ieşean Gheorghe Scheletti.

1888 — La 11 august s-a născut, la Piatra Neamţ, muzicologul Maximilian Costin.

— La 3 decembrie a văzut lumina zilei, la Bucureşti, compozitorul Ion Nonna Otescu.

1889 — La 5 ianuarie s-a născut, la Cernavoda — Dobrogea, compozitorul Ioan D. Chirescu.

— A murit la Bucureşti, în ziua de 19 ianuarie, compozitorul Ludovic Wiest.

— La 3 aprilie s-a născut violonistul Grigoraş Dinicu.

— Eduard Caudella termină partitura operei *Petru Rareş.*

1890 — C. M. Cordoneanu începe la 1 martie editarea celui mai prestigios periodic muzical românesc din veacul trecut: România musicală.

— La 5 aprilie s-a născut Jean Bobescu, dirijor de operă.

— Theodor Fuchs compune baletul *Cupidon.*

— La 1 octombrie s-a născut la Bucureşti compozitorul Constantin C. Nottara.

1891 — La 22 aprilie, în Focşani, s-a născut compozitorul George Enacovici.

— La 2 august s-a născut la Roman compozitorul Mihail Jora.

— I. Vidu compune *Răsunetul Ardealului.*

1892 — La Bucureşti s-a jucat în premieră, la 20 februarie, opera comică *Nini* de Constantin Dimitrescu.

— S-a născut la 20 aprilie compozitorul Diamandi Gheciu.

— Francesco Spetrino compune baletul *Ielele.*

1893 — S-a născut, la 29 ianuarie, la Vorumloc-Sibiu, compozitorul Marțian Negrea.
— La Galați, în 25 mai, s-a născut compozitorul Ludovic Feldman.
— S-a născut la București, în 2 august, compozitorul, dirijorul și pianistul Alfred Alessandrescu.
— S-a născut la 13 august, la București, folcloristul de notorietate universală Constantin Brăiloiu.

1894 — La 18 februarie s-a stins din viață, la Iași, compozitorul Pietro Mezzetti.
— George Enescu concertează prima oară la Atheneu ca violonist, la 8 martie. Criticul Grigore Ventura îl califică „virtuoz fenomenal".
— La 6 mai s-a născut, la Craiova, compozitorul Filip Lazăr.
— S-a născut, la 6 iunie, în Seliște-Arad, compozitorul Sabin V. Drăgoi.
— Tiberiu Brediceanu publică primele sale culegeri-prelucrări de melodii populare românești.
— A murit în ziua de 9 septembrie, la Sinaia, muzicianul Eduard Hübsch.
— La București s-a născut, în 22 decembrie, compozitorul Mihail Andricu.

1895 — La Paris, Enescu compune *Simfonia în re minor (nr. 1)*.
— Constantin Dimitrescu scrie opereta *Sergentul Cartuș*, pe libretul lui D. I. Apostolescu.
— La 15 septembrie s-a născut folcloristul Gheorghe Dumitrescu-Bistrița.

1896 — S-a stins din viață, la 25 ianuarie, în Brașov, psaltul George Ucenescu.
— Se inițiază la București o serie de *concerte populare*.

1897 — George Enescu compune *Poema română*.
— Moare la 29 mai, în Lemberg, compozitorul Carol Miculi.
— La 22 august a văzut lumina zilei violonistul Sandu Albu.
— Încetează din viață, în 7 septembrie, la Sibiu, dirijorul Nicolae Popovici.
— D. G. Kiriac proiectează elaborarea studiilor: *Cîntecul popular românesc* și *Cîntecul bisericesc oriental*, importante prin principiile orientative pe care le emite în respectivele domenii.
— Angel Demetriescu așterne pe hîrtie interesante reflecții despre muzică.

1898 — La 28 ianuarie a încetat din viață Alexandru Flechtenmacher, pionier al muzicii românești.
— Moare la Iași psaltul Dimitrie Suceveanu.
— La 21 august s-a născut muzicologul Emil Riegler-Dinu.
— La 22 octombrie s-a născut compozitorul Marcel Mihalovici.

BIBLIOGRAFIE[1]

AGULETTI, TH. AVR. *Musica Românească.* În: „România musicală", București, VI, 1895, nr. 23.

ALEXANDRU, TIBERIU. *Musica populară românească.* București, Edit. muzicală, 1975.

ALOMAN, N. *Eminescu și muzica.* În: „Luceafărul", București, 1964, 6 iunie.

ANDREI, TUDOR. *Schiță istorică despre începuturile teatrului liric în principate.* București, Supliment la revista „Muzica", 1954, nr. 2.

ARVARY, ARPAD. *Pilda precursorilor.* București, Edit. Kriterion, 1975.

ASACHI, GH. *Scrieri literare, vol. II.* București, E.S.P.L.A., 1957.

ATANASIU, A. D. *Gavriil Musicescu.* Iași, 1904.

BAICULESCU, NICOLAE. *Nicolae Filimon. critic muzical și dramatic.* București, 1940.

BAIULESCU, G. *Muzica la Români.* În: „Albina Carpaților", Sibiu, 1877, nr. 7.

BARIȚIU, GEORGE. *Muzica națională română.* În: *Calendariu pentru poporul român...,* Brașov, 1861.

BĂLAN, GEORGE. *George Eenescu.* București, Edit. muzicală, 1962.

BĂLAN, THEODOR. *Leonard.* București, Edit. muzicală, 1961.

BĂRCĂNESCU, C. *Opera Română.* În: „Doina", București, II, 1885, nr. 49.

BĂRCĂNESCU, C. *Opera și opereta.* În: „Doina", București, II, 1885, nr. 48.

BENKÖ, ANDREI *Concertele violonistului Ludovic Wiest în Transilvania și Banat.* În: *Lucrări de muzicologie, vol.* 3. Cluj, Conservatorul „G. Dima". 1967.

---

[1] Titlurile indicate în volumele anterioare ale *Hronicului muzicii românești* nu se mai menționează. De asemenea, au fost incluse aici numai volumele și studiile mai ample.

BERGER, W. *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră.* București, Edit. muzicală, 1965.

BERGER, WILHELM. *Muzica simfonică, romantică-modernă, 1890—1930. vol. III.* București, Edit. muzicală, 1974.

BEU, OCTAVIAN. *Gheorghe Dima. Viața și opera sa.* În : „Cele trei Crișuri", Oradea, 1925, nr. 7.

BICKERICH, VICTOR — PETRI, NORBERT. *Johannes Brahms în Transilvania. O informare pe bază de documente.* În : *Studii de muzicologie, vol. VI.* București, Edit. muzicală, 1970.

BIRON, VENTURIA. *Un prieten al lui Eminescu, violonistul Thomiță Micheru, la Timișoara.* În : *Studii și cercetări de istoria artei.* București, 1966, nr. 2.

BIRON, VIRGIL. *Ciprian Porumbescu la Chizătău.* În : *Studii muzicologice, vol. VI.* București, Uniunea compozitorilor, 1957.

BOGDAN-DUICĂ, I. *Scrieri mărunte despre Eminescu.* În : „Viața Românească", An. XVI, 1924.

BORZA, E. *Contribuția lui Iacob Mureșianu la începuturile culturii pianistice românești.* În : *Lucrări de muzicologie, vol. 2.* Cluj, Conservatorul „G. Dima", 1966.

BRANIȘTE, VALERIU. *Ciprian Porumbescu.* Schiță monografică. Lugoj, 1908.

BRĂILOIU, CONSTANTIN. *Opere, vol. III. Cronici.* Îngrijitor de ediție Emilia Comișel. București, Edit. muzicală, 1974.

BREAZUL, GEORGE. *Concepțiile dominante în muzica românească de azi.* În : „Gîndirea", București, XI, 1931, nr. 1.

BREAZUL, GEORGE. *Relațiile muzicale româno-ruse.* În : Supliment la revista „Muzica", București, 1954, nr. 11—12.

BREAZUL, GEORGE. *Gavriil Musicescu.* București, Edit. muzicală, 1962.

BREAZUL, GEORGE. *Iacob Mureșianu.* În : „Muzica", București, 1964, nr. 4.

BREAZUL, GEORGE. *D. G. Kiriac.* Ed. îngrijită de Titus Moisescu. București, Edit. muzicală, 1973.

BREAZUL, GEORGE. *Pagini din istoria muzicii românești, vol. III.* Ed. îngrijită de Gheorghe Firca. București, Edit. muzicală, 1974.

BREDICEANU, TIBERIU. *Istoria muzicii românești în Transilvania.* În : „La Transylvanie", București, 1938.

BREDICEANU, TIBERIU. *Muzica în Transilvania.* În : *Muzica românească de azi.* Craiova, 1940.

BRUMARU, ADA. *Romantismul muzical, vol. I—II.* București, Edit. muzicală, 1962.

BUGHICI, DUMITRU. *Dicționar de forme și genuri muzicale.* București, Edit. muzicală, 1974.

BURADA, T. T. *Opere, vol. I și II.* Îngrijitor de ediție Viorel Cosma. București, Edit. muzicală, 1974 și 1975.

BURADA, T. T. *Almanach muzical.* Iași, 1875—1877.

BURADA, T. T. *Conservatorul de muzică din Iași.* In : *Almanach muzical.* Iași, 1875.

BURADA, T. T. *Încercări despre originea Teatrului Național și a Conservatorului de muzică și declamațiune.* În : *Almanach muzical.* Iași, 1877.

BURADA, T. T. *Școala de muzică și declamațiune de la Rotopănești.* În : „Arhiva", Iași, 1896, nr. 3—4.

BURADA, T. T. *O călătorie în Dobrogea*. Ed. îngrijită de Marin Bucur. Bucureşti, Edit. Tineretului, 1962.
BURADA, T. T. *Istoria teatrului în Moldova*. Ed. şi studiu introductiv de I. C. Chiţimia. Bucureşti, Edit. Univers, 1975.
BUTEANU, AUREL Dr. *Teatrul Românesc în Ardeal şi Banat*. Timişoara, 1944.
CERNE, TITUS. To be or not to be? În : „Arta", Iaşi, 1894, nr. 5.
CERNE, TITUS. *Ochire asupra istoriei*. În : „Arta", Iaşi, 1894, nr. 17—24.
CHICOŞ, IOAN, BRADU, IOAN. *Reuniunea de cîntări Hilaria din Oradea. 1875—1975*. Bihor, C.C.E.S., 1975.
CHIRA, I., BRADU, I., FIRU, V., FIREZ, AL., IATAN, F. *Reuniunea de cîntări Hilaria din Oradea*. 1975.
CIOBANU, GHEORGHE. *Muzica bisericească la Români*. În : Biserica Ortodoxă Română", Anul XC, 1972, nr. 1—2.
CIONCA, NINA. *Ciprian Porumbescu*. Bucureşti, Edit. muzicală, 1974.
CODRU, T. *Muzica românească, de vorbă cu G. Dima*. În : „Luceafărul", Sibiu, 1913, nr. 6.
CONSTANTINESCU, RADU. *Wachmann*. Bucureşti, Edit. muzicală, 1975.
CORDONEANU, C. M. *Opereta română şi opera italiană*. În : „România musicală" Bucureşti, III, 1892, nr. 18.
CORDONEANU, C. M. *Românii, şi muzica lor*. În : „România musicală", Bucureşti, III, 1892, nr. 19.
CORDONEANU, C. M. *Educaţiunea muzicală şi concertele simfonice*. În : „România musicală", Bucureşti, V, 1894, nr. 7.
CORDONEANU, C.M. *Opera Română*. În : „România musicală", Bucureşti, V, 1894, 1 noiembrie.
CORDONEANU, C. M. *Cîntarea vocală şi Biserica creştină ortodoxă*. În : „România musicală", Bucureşti, VI, 1895, nr. 10.
CORDONEANU, C. M. *Muzica şi patriotismul*. În : „România musicală", Bucureşti, VII, 1896, nr. 19, 15 noiembrie.
CORDONEANU, C. M. *Opera Română. „Petru Rareş"*. În : „România, musicală", Bucureşti, 1900, nr. 19, 15/28 noiembrie.
COSMA, O. L. *Date noi despre legăturile muzicale româno-ruse*. În : *Studii muzicologice*. Bucureşti, 1956, nr. 1.
COSMA, O. L. *Interpreţi români în Rusia*. În : „Probleme de muzică", Bucureşti, 1957, nr. 5.
COSMA, O. L. *Istoricul unui cîntec patriotic : Mama lui Ştefan cel Mare*. În : *Studii de muzicologie, vol. VIII*. Bucureşti, Edit. muzicală, 1972.
COSMA, V. *Glasul Desmoşteniţilor*. În : „Muzica", Bucureşti, 1952, nr. 8—9.
COSMA, V. *Răsfoind memoriile lui Caudella*. În : „Muzica". Bucureşti, 1954, nr. 11—12.
COSMA, VIOREL. *Ciprian Porumbescu*. Bucureşti, Edit. de stat, 1957.
COSMA, VIOREL. *Bibliografia periodicelor muzicale româneşti*. În : *Studii de muzicologie*. Bucureşti, Uniunea compozitorilor, 1957—1958, nr. 5—8.
COSMA, VIOREL. *Ivanovici (1845—1902)*, Schiţă monografică de popularizare. Bucureşti, Edit. militară, 1958.
COSMA, VIOREL. *Bibliografia materialului muzical românesc din periodicele muzicale ale veacului al XIX-lea, vol. I—II*. Bucureşti, 1958, ex. dactilografiat, Biblioteca Uniunii compozitorilor.

COSMA, VIOREL. *Elena Teodorini*. București, Edit. muzicală, 1962.

COSMA, VIOREL. *Filarmonica George Enescu din București, 1868—1968*. București, 1968.

COSMA, VIOREL. *Ion Vidu*. Un maestru al muzicii corale. București, Edit. muzicală, 1965.

COSMA, VIOREL. *Teatrul muzical din Galați*. Galați, 1966.

COSMA, VIOREL. *Independența de stat (1877) reflectată în muzica instrumentală*. București, 1967.

COSMA, VIOREL. *Nicolae Filimon, critic muzical și folclorist*. București. Edit. muzicală, 1966.

COSMA, V. *Un ctitor al criticii muzicale românești în limbi străine: Ullisse de Marsillac*. În: *Caiete de muzicologie, nr. 3*. București, Conservatorul „C. Porumbescu", 1972.

COSMA, VIOREL. *Un veac de la apariția primei noastre lucrări originale de istoria muzicii*. În: „Muzica", București, 1972, nr. 5.

COSMA, VIOREL. *Eminescu și muzica*. În: „Muzica", București, XXV, 1975, nr. 4.

COSMA, VIOREL. *Melodii inedite pe texte din culegerea „Poesii populare ale Românilor" de Vasile Alecsandri*. În: *Studii de muzicologie, vol. XI*. București, Edit. muzicală, 1976.

COSTIN, MAXIMILIAN. *Vioara. Maeștrii și arta ei*. București, Edit. Viața românească, 1920.

CRAIOVEANU, ATHANASIE. *Corul Mitropoliei din Iași:* În: „Albina", București, An. I, 1897, nr. 12—13.

CRĂCIUNESCU, ION. *Le peuple roumain d'après ses chants nationaux*. Paris, Edit. Hachette, 1874.

CRIVEANU, ELENA. *Istoricul Reuniunii române de gimnastică și cîntări din Brașov*. București, Conservatorul „C. Porumbescu", 1975.

DAN, VIORICA. *Salonul muzical-artistic al lui Titu Maiorescu*. În: *Caiete de muzicologie nr. 3*. București, Conservatorul „C. Porumbescu", 1972.

DAN, VIORICA. *Un cronicar al vieții muzicale din secolul trecut. Grigore Ventura*. În: *Studii de muzicologie, vol. X*. București, Edit. muzicală, 1974.

DEMARCIN DU TYRAC MARCELUS. *Chants populaires de la Grèce*. 2 vol. Paris, 1852.

DEMETRESCU, ILIE. *De ce?* În: „România musicală" București, 1897, nr. 16.

DEMETRESCU, I. *Încă o mărturie*. În: „România musicală". București. IX, 1898, nr. 8.

DEMETRIESCU, A. *Literatura și arta românească*. București, An. I, 1897.

DEMETRIESCU, A. *Opere*. Ed. îngrijită de O. Papadima. București, Fundația pentru literatură și artă, 1937.

DEMETRIESCU, ANGHEL. *Poezia, raporturile ei cu celelalte arte*. În: *Opere*. Ed. îngrijită de O. Papadima. București, Fundația pentru literatură și artă, 1937.

DIMA, G. *Corul metropolitan din Iași în Sibiu*. În: „Telegraful român", Sibiu, 1890, nr. 78, 24 iulie/5 august.

DIMA, GEORGE. *Ce să facem în prima linie pentru îmbunătățirea stării muzicale a poporului nostru*. În: „România musicală", București, IX, 1898, nr. 14—15.

DOLINESCU, ELISABETA. *Constantin Dimitrescu.* Schiţă monografică. Exemplar dactilografiat, 1974.
DOLINESCU, E. *Constantin Dimitrescu.* În : „Muzica", Bucureşti, 1968, nr. 8.
DOLINESCU, ELISABETA. *Un manuscris muzical inedit de la 1871.* În : *Studii de muzicologie, vol. XI.* Bucureşti, Edit. muzicală, 1976.
DRĂGHICI, ROMEO. *George Enescu.* Biografie documentară. Copilăria şi anii de studii (1881—1900). Bacău, Muzeul de istorie şi artă, 1973.
DUNCA, CONSTANŢA. *Curierul Bucureştilor.* În : „Amicul familiei", I, 1863, nr. 15—16.
EMINESCU, M. *Poezii.* Ediţie critică de D. Murăraşu. Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969.
EMINESCU, M. *Articole şi traduceri.* Ediţie critică de Amelia Rusu. Bucureşti, Edit. Minerva, 1974.
FAGURE, EMIL. *„Petru Rareş".* În : „Adevărul", Bucureşti, 1900, 5 noiembrie.
FILIMON, DOMNICA. *Tînărul Maiorescu.* Bucureşti, Edit. Albatros. 1974.
FILIMON, NICOLAE. *Iuditha şi Olofern.* În : „Naţionalul", 1858, nr. 45, 15 mai.
FILIMON, NICOLAE. *Lăutarii şi compoziţiunile lor.* În : „Buciumul", Bucureşti, 1864, nr. 311.
FILIMON, NICOLAE. *Ciocoii vechi şi noi.* În : *Opere, vol. I.* Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957.
FILIMON, NICOLAE. *Opere, vol. II.* Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957.
FIRCA, GHEORGHE. *Gavriil Musicescu un clasic.* În : *Studii şi cercetări de istoria artei.* Seria Teatru, Muzică, Cinematografie. Bucureşti, Edit. Academiei Române, Tom. 19, 1972, nr. 2.
FLORESCU, D. G. *Steluţa — cînt al dorului de patrie :* În : *Studia et acta Musei Nicolae Bălcescu.* Bălceşti, pe Topolog, 1969.
FLORESCU, D. G. *Dimitie G. Florescu în slujba ţării. II.* În : *Studia et acta Musei Nicolae Bălcescu.* Bălceşti, pe Topolog, 1970—1971.
FLORIAN, IOAN V. *Violonistul Toma Micheru, prietenul lui Eminescu.* În : „Metalurgistul", Ploieşti, 1967, 25 februarie.
FLORIAN, MIRCEA. *Începuturile filosofice ale lui Titu Maiorescu.* În : „Convorbiri literare", Bucureşti, 1937, nr. 1.
FOURIEL, C. *Chants populaires de la Grèce moderne.* Paris, 1824.
GALEA, ŞTEFAN. *Arta muzicei.* In : „Familia", Budapesta, 1867, nr. 36.
GAVOTY, BERNARD. *Les souvenirs de Georges Enesco.* Paris, Flammarion, 1955.
GEORGESCU-THEOLOGU, G. *Eduard Caudella — 60 de ani de activitate artistică.* Bucureşti, Tip. Inst. Minerva, 1916.
GERMANI, N. D. *„Junimea", Convorbirile literare şi muzica.* În : „Convorbiri literare", Bucureşti, 1921, iunie-iulie.
GESSAUER, R. DR. *Suceava muzicală de altă dată.* Suceava, Edit. Reuniunii muzicale dramatice „C. Porumbescu", 1938.
GHEORGHIU, Gr. I. *Corul lui Musicescu.* 1926.
GHIBAN, C. *Cînta la Stupca o vioară.* Bucureşti, Edit. militară, 1958.
GHICA, PANTAZI. *Convorbiri.* În : *„Revista Contimporanul",* Bucureşti, 1874, nr. 4.
GHIRCOIAŞIU, ROMEO. *O sută de ani de la naşterea lui Iacob Mureşianu.* În : „Steaua", Cluj, 1957, nr. 6.

GHIRCOIAŞIU, ROMEO. *George Dima, stilul romantic şi şcoala muzicală românească.* În : „Tribuna", Cluj, 1965, nr. 51, 23 decembrie.

GHIRCOIAŞIU, ROMEO. *Dezvoltarea creaţiei simfonice româneşti în secolul XIX.* În : *Lucrări de muzicologie, vol. 3.* Cluj, Conservatorul „G. Dima", 1967.

GHIRCOIAŞIU, ROMEO. *Curentul romantic în cultura muzicală românească din secolul XIX.* În : *Lucrări de muzicologie, vol. 4.* Cluj, Conservatorul „G. Dima", 1968.

GHIRCOIAŞIU, ROMEO. *Tradiţii ale cîntecului patriotic.* În : *Studii de muzicologie, vol. VII.* Bucureşti, Edit. muzicală, 1971.

GRIGORESCU-ELVIR, GR. *Românii şi artele lor.* În : „România musicală", Bucureşti, An IV, 1893, nr. 7.

GRIGORESCU-ELVIR, Gr. *Musica oraşelor noastre.* În : „România musicală", Bucureşti, V, 1894, nr. 9.

GRIGORESCU-ELVIR, GR. *Inamicii Operei române.* În : „România musicală", Bucureşti, 1895, 15 februarie.

GRIGORESCU-ELVIR, GR. *Originea muzicii naţionale.* În : „România musicală", Bucureşti, V, 1894, nr. 4.

GRIGORESCU-ELVIR, GR. *Opera şi opereta română.* În : „România musicală", Bucureşti, V, 1894, nr. 18.

GRIGORESCU-ELVIR, GR. *Maniacii Operei Române.* În : „România musicală", Bucureşti, VI, 1895, 5 februarie.

HASDEU, B. P. *Etymologicum Magnum Romaniae, vol. I—II.* Bucureşti, 1887.

HĂNGĂNUŞ, LUCIA. *Aspecte ale activităţii şi pedagogiei vocal-interpretative a lui G. Stephănescu.* În : *Lucrări de muzicologie, vol.* 7, Cluj, Conservatorul „G. Dima", 1971.

HOMESCU, RADU. *Învăţătorul, compozitorul şi publicistul orădean Nicolae Ştefu (Nicu Stejărel).* În : *„Ziridava"*, Arad, 1974, nr. III—IV.

ILIESCU, ION. *Corul de la Orăştie.* Hunedoara, 1968.

IONESCU, T. *Corurile bisericeşti din capitală.* În : *„Lyra Română"*, Bucureşti, 1880, nr. 18—21.

IONESCU, T. *Cultura muzicei în Ţara noastră.* În : *„Lyra Română"*, Bucureşti, 1880, nr. 22—27 ; 34—38.

IORDAN, ALEXANDRU. *Nicolae Filimon, cronicar muzical.* În : *„Muzică şi poezie"*, Bucureşti, 1935, nr. 2.

IORGA, NICOLAE. *Istoria învăţămîntului românesc.* Bucureşti, Edit. didactică şi pedagogică, 1971.

IRIMIA, D. *Mihai Eminescu despre cultură şi artă.* Ed. îngrijită de... Iaşi, Edit. Junimea, 1970.

* * * *Istoria literaturii române, vol. III.* „Epoca marilor clasici". Bucureşti, Edit. Academiei Române, 1973

IVELA, A. L. *Dicţionar muzical ilustrat.* Bucureşti, Edit. Libr. Universala-Alcalay [1927].

KIRIAC, D. G. *Pagini de corespondenţă.* Ed. îngrijită, prefaţată şi adnotată de Titus Moisescu. Bucureşti, Edit. muzicală, 1974.

KUNISCH, RICHARD. *Bukarest und Stambul,* Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei. 1861.

LAKATOS, ŞTEFAN. *Istoria României Muzicale din Cluj*. Cluj, 1965, Exemplar dactilografiat.

LAKATOS, ŞTEFAN. *Orchestrele simfonice din Cluj pînă în 1920*. Cluj, 1966, Exemplar dactilografiat.

LAKATOS, ŞTEFAN. *Muzica instrumentală la Cluj pînă în anul 1940*. Cluj, 1968. Exemplar dactilografiat.

LEAHU, LORIANA. *Dimitrie Vulpian*. Bucureşti, Conservatorul „C. Porumbescu". Lucrare de diplomă, 1974.

LELEA, ION. *Mişcarea corală de amatori a românilor din P. S. A. Voivodina*. Bucureşti, Conservatorul „C. Porumbescu", 1976.

LEU, PAUL. *Ciprian Porumbescu*. Muzeul Suceava, 1972.

LOVINESCU, E. *T. Maiorescu şi contemporanii lui*. Bucureşti, Edit. Minerva, 1974.

LUPU-MORARIU, OCTAVIA. *Eminescu şi muzica*. În : *Buletinul Mihail Eminescu*. Cernăuţi, XI, 1940, nr. 18.

MAIORESCU, T. *Einiges philosophische in gemeinfasslicher Form*. Berlin, Edit. Nicolai, 1860.

MAIORESCU, TITU. *Însemnări zilnice, vol. II*. Publicate de I. Rădulescu-Pogoneanu. Bucureşti, Edit. Socec [1941].

MAIORESCU, TITU. *Literatura română şi străinătatea. În : Critice, II*. Îngrijitor de ediţie Domnica Filimon-Stoicescu. Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967.

MAIORESCU, T. *Jurnal, I*. Studiu introductiv de L. Rusu. Ed. îngriită de Georgeta Rădulescu-Dulgheru şi Domnica Filimon. Bucureşti, Edit. Minerva, 1975.

MANDICEVSCHI, C. *Eusebie Mandicevschi*. Date biografice... În : *„Muzica"*, Timişoara, 1925, nr. 6.

MANDICEVSCHI, E. *Über Schuberts Simfonien*. Viena, 1885.

MANDICEVSCHI, E. *Nottebohms zweite Beethoveniana aus dem Nachlass des Verfasses herausgegeben*. Leipzig, 1887.

MANDICEVSCHI, E. *Carl Czerny*. În : *Deutsche Kunst und Musikzeitung*. Viena, 1891.

MANDICEVSCHI, E. *Neuere italienische Opern*. În : *Neue freie Pressa*. Viena, 1894.

MARINESCU, MIHAELA. *Un critic muzical din epoca Unirii principatelor : Jean-Ulysse de Marsillac*. În : *Caiete de muzicologie, nr. 2*. Bucureşti, Conservatorul „C. Porumbescu", 1971.

MARINESCU, MIHAELA. *Ulysse de Marsillac — un critic muzical al sec. XIX*. În : *Caiete de muzicologie, nr. 3*. Bucureşti, Conservatorul „C. Porumbescu", 1972.

MASSOFF, I. *Eminescu şi teatrul*. Bucureşti, Edit. pentru literatură, 1964.

MASSOFF, IOAN. *I. D. Ionescu de la Iunion*. Bucureşti, Edit. muzicală, 1965.

MASSOFF, I. *Teatrul românesc, vol. II*, Bucureşti, Edit. pentru literatură, 1966.

MASSOFF, I. *Teatrul românesc, vol. III*, Bucureşti, Edit. pentru literatură, 1969.

MASSOFF, IOAN. *Tenorul Ioan Băjenaru şi vremea lui*. Bucureşti, Edit. muzicală, 1970.

MASSOFF, IOAN. *Glorioasa existenţă a tenorului Grigore Gabrielescu*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974.

MATEESCU, RODICA. *Documente inedite despre Alexandru Berdescu.* În : *Studii de muzicologie, vol. X.* Bucureşti, Edit. muzicală, 1974.
MĂRCUŞ, ŞTEFAN. *Thalia română,* Lugoj, 1946.
MĂRCUŞ, ŞTEFAN. *Din trecutul teatrului românesc din Ardeal și Banat.* În : *Teatrul Românesc în Ardeal și Banat.* Timişoara, 1947.
MĂRGĂRITESCU, M. *Eduard Wachmann.* În : „Muzica", București, 1909, nr. 1.
M. M[ĂRGĂRITESCU] *Ludovic Wiest.* În : „Muzica", Bucureşti, 1909, nr. 7.
MELCHISEDEC, ROMAN. *Memoriu pentru cîntările bisericești în România.* Bucureşti, Tip. Statului, 1881.
MERIŞESCU, GHEORGHE. *Iacob Mureșianu.* București, Edit. muzicală, 1966.
MISAIL, G. *Cîteva idei despre muzica naționale.* În : „Atheneul Român", Bucureşti, 1869, ianuarie-august.
MISAIL, G. *Cîteva idei asupra muzicei naționale.* În : „Columna lui Traian", Bucureşti, 1870, nr. 56—61.
MISAIL, G. *Simțibilitatea muzicală a poporului român.* În : „Lyra română". Bucureşti, 1880, nr. 18.
MISAIL, G. *Muzica și înrîurirea ei asupra civilizațiunii.* În : „Lyra română", Bucureşti, 1880, nr. 20—28.
MISAIL, G. *Frăția dintre muzică și poezie.* În : „Lyra română", București, 1880, nr. 23—24.
MISAIL, G. *Musica națională la Români.* În : „Lyra română", București, I, 1885, 1 ianuarie.
MOCANU, VASILE. *Ecoul operei poetice și dramatice a lui Vasile Alecsandri în muzica românească din Transilvania.* În : *Studii de muzicologie, vol. III.* Bucureşti, Edit. muzicală, 1967.
MOISESCU, TITUS — PĂUN, MILTIADE. *Opereta* — Ghid. București, Edit. muzicală, 1969.
MOISESCU, TITUS. *Constantin Dimitrescu în lumina unor documente inedite.* În : *Studii de muzicologie, vol. IX.* București, Edit. muzicală, 1973.
MOLDOVEANU NICU. *Izvoare ale cîntării psaltice în Biserica Ortodoxă Română.* București, Edit. Inst. Biblic și de misiune ortodoxă, 1974.
MOLDOVAN, S. S. *Oravița de altădată și Teatrul cel mai vechi din România.* Oravița, 1938.
MORARIU, LECA. *La semicentenarul Ciprian Porumbescu.* Suceava, 1933.
MORARIU, V. ŞI PAVELESCU, ŞT. *Istoricul Reuniunii muzicale dramatice „C. Porumbescu" din Suceava.* Suceava, 1939.
MOVILĂ, JUAREZ. *„Petru Rareș" și „Nini".* În : „Gazeta artelor", București, 1904, nr. 15.
MUREŞIANU, I. *Puterea muzicei.* În : „Musa română", Blaj, I, 1888, nr. 1.
MUREŞIANU, I. *Puterea cîntului.* În : „Musa română", Blaj, I, 1888, nr. 4.
MUREŞIANU, IACOB. *Lăutarii noștri.* În : „Musa română", Blaj, I, 1888, nr. 12.
MUSICESCU, G. *Corurile bisericești.* În : „Arta", Iași, I, 1883, nr. 18—23, An. II, 1884, nr. 1—8.
MUSICESCU, G. *5000 lei noi !* În : „Arta", Iași, II, 1884, nr. 11.
MUSICESCU, G. *Naționalism sau cîntecele populare.* În : „Arta", Iași, II, 1885, nr. 7.
MUSICESCU, G. *Relativ la cîntecele naționale.* În : „Arta", Iași, II, 1885, nr. 9—10.

MUSICESCU, G. *Deşteaptă-te române.* În: „Arta“, Iaşi, III, 1894, nr. 23—34.
MUSICESCU, G. *Cîntările bisericeşti şi muzica poporană.* În: „Arhiva“, Iaşi, XII, 1901, nr. 7—8.
MUSICESCU, MARIA ANA. Începuturile concertelor simfonice la *Bucureşti,* În: „Muzica“, Bucureşti, 1954, nr. 1.
MUSICESCU, M. A. şi MISSIR, N. *Eduard Wachmann şi începuturile concertelor simfonice la Bucureşti.* În: S.C.I.A., Bucureşti, 1954, nr. 3—4.
NĂSTUREL, RADU. *Musica la noi.* În: „Orientul latin“, Braşov, 1874, nr. 9, 27 aprilie.
NĂSTUREL, RADU. *Musica naţională.* În: „Orientul latin“, Braşov, 1874, nr. 30, 10 iulie.
NICOLA, IOAN R. *O scrisoare inedită a lui Iraclie Porumbescu şi mişcarea corală de amatori în Transilvania şi Banat, la sfîrşitul secolului XIX.* În: *Lucrări de muzicologie, vol.* 5. Cluj, Conservatorul „G. Dima“, 1969.
ODOBESCU, ALEXANDRU. *Cîntecele populare în raport cu ţara, istoria şi datinile românilor.* În: *Opere, vol. I.* Bucureşti, E.S.P.L.A., 1955.
ONCIUL, GEORGE. *Din trecutul muzical al Bucovinei.* Tip. Mitropolitul Silvestru, 1932.
PASCU, GHEORGHE. *100 de ani de la înfiinţarea Conservatorului de muzică George Enescu din Iaşi,* Iaşi, 1964.
PASCU, G. *Ecouri ale războiului de independenţă în creaţia lui Gavriil Musicescu.* În: „Cronica“, Iaşi, 1967, nr. 8, 6 mai.
PAUL, MIHAIL. *Viaţa şi opera lui G. Musicescu oglindită în scrisorile anilor 1871—1899.* În: *Studii muzicologice.* Bucureşti, Uniunea compozitorilor, 1957.
PERPESSICIUS. *Carlotta Patti sau una din „artiste“.* În: „Revista Fundaţiilor“, Bucureşti, 1939, 1 iulie.
PETECEL, DESPINA. *Iuliu Roşca un critic muzical puţin cunoscut.* În: *Caiete de muzicologie, nr. 1.* Bucureşti, Conservatorul „C. Porumbescu“, 1971.
PETRESCU, IOANNE D. *Arta artelor sau Elemente de istoria muzicei.* Bucureşti, Tip. E. Petrescu-Conduratu, 1872.
PETRESCU, I. D. *Filotei muzicograf.* În: „Predania“, Bucureşti, I, 1937, nr. 6—7.
POP, LIVIU A. *Începuturile herbartiene ale esteticii lui T. Maiorescu.* În: „Transilvania“, Sibiu, 1944, nr. 75.
POP-OANĂ, RODICA. *Personalitatea lui G. Dima în lumina unor publicaţii ale epocii sale.* În: *Lucrări de muzicologie, vol.* 5. Cluj, Conservatorul „C. Dima“, 1969.
POPA, VALERIU. *Dimitrie Cunţan.* În: *Anuarul II,* 1927—1937—1947, Şcoala Ortodoxă Română de cîntăreţi bisericeşti Dimitrie Cunţan din Sibiu, Tip. Bucur Arendovici, 1947.
POPESCU-DEVESELU, VLADIMIR. *Cîntăreţi români: Maria de Sany.* În: *Studii de muzicologie, vol. XI.* Bucureşti, Ed. muzicală, 1976, p. 269.
POPESCU-PASĂREA, I. *Muzica bisericească.* În: *Muzica românească de azi,* Cartea Sindicatului artiştilor instrumentişti din România, scoasă de prof. P. Niţulescu. Bucureşti, 1939.
P. ST. (POPESCU, ŞTEFAN). *Musichia.* În: „Buciumul român“, Bucureşti, I. 1875.

POPOVICI, DORU. *Muzica corală românească.* București, Edit. muzicală, 1966.
POPOVICI, DORU, MIEREANU, COSTIN. *Începuturile muzicii culte românești.* București, Edit. Tineretului, 1968.
POPOVICI, DORU. *Corespondențe spirituale.* București, Edit. Albatros, 1973.
POPP, AUREL N. *Nicolae Popovici.* În : *Studii muzicologice, vol. VII.* București, Uniunea compozitorilor, 1958.
POPU, NICOLAE DR. *Disertațiune rostită la adunarea generală a Asociațiunei transilvane pentru literatură și cultura poporului român, ținută la Făgăraș, 1871.* În : „Albina", Budapesta, 1871, nr. 70.
* * * *Portrete și autoportrete. Cînătreți români.* (Zina de Nori, Aca de Barbu, Jeny Ciolac, Maria Snejina, Alexandru Alger, Mihăilescu-Toscani, Pia Igy). Îngrijitor de ediție Dan Smîntînescu. București, Edit. muzicală, 1974.
R. N. *Linda de Chamounix.* În : „Doina". București, 1885, nr. 41.
RIEGLER-DINU, Emil. *Amintiri despre Eusebie Mandicevschi.* În : *Studii muzicologice.* București, Uniunea compozitorilor, 1958, nr. 7.
RUSU, LIVIU. *Muzica în Bucovina.* În : *Muzica românească de azi*, scoasă de P. Nițulescu, București, 1939.
RUSU, LIVIU, *Un veac de la nașterea lui Eusebie Mandicevschi.* În : „Muzica", București, 1957, nr. 5.
RUSU, LIVIU. *Eusebie Mandicevschi. Opere alese.* Prefață de... București, E.S.P.L.A. 1957.
RUSU, LIVIU. *Studii critice de muzicologie. Tratate de teorie apărute în secocolul al XIX-lea.* București, 1964.
RUSU, LIVIU. *Perspective și preocupări teoretice în istoria muzicii românești.* În : *Studii de muzicologie, vol. II.* București, Ed. muzicală, 1966.
SAVA, IOSIF. *Cîntecele patriotice ale lui Musicescu.* În: „Scînteia tineretului", București, 1968, nr. 5827, 15 februarie.
SBÂRCEA, GEORGE. *Iacob Mureșianu și Musa Română.* În : *Studii muzicologice, vol. VII.* București, Uniunea compozitorilor, 1958.
SBÂRCEA, GEORGE și DARCLÉE, ION HARTULARI. *Darclée.* București, Edit. muzicală, 1961.
SBÂRCEA, GEORGE. *Eminescu și muzica.* În : „Tribuna", Cluj, 1964, 4 iunie.
SBÂRCEA, GEORGE. *D. Popovici-Bayreuth.* București, Edit. muzicală, 1965.
SBÂRCEA, GEORGE. *Tiberiu Brediceanu.* București, Edit. muzicală, 1967.
SCHELETTI, GH. *Relativ la cîntecele naționale.* În : „Arta", Iași, An. II, 1885, nr. 8.
SCHWARTZ, IULIA. *Eminesciana. Poetul și Wagner.* În : „Luceafărul". București, 1970, 11 aprilie.
SCRIBAN, N. *Despre muzică.* În : „Dacia română". București, 1867, nr. 1, 8 ianuarie.
SEPEȚIAN, IOAN : *Despre muzică și danț.* În : „Familia", Budapesta, 1868, nr. 25, 17 iulie.
SEPEȚIAN, SEVER. *Corul de la Chizătău. 1857—1957.* București, Edit. didactică, 1957.
SIMONIS, GEORGE. *Opera la Craiova.* În : *Arhivele Olteniei*, VII—XII, Craiova, 1934.

SÎRBU, GHEORGHE. *Din activitatea violonistică a lui T. T. Burada*. În: *Scrieri muzicologice*. Iaşi, 1973.

SLAVICI, ION. *Studiu asupra maghiarilor*. În: „Convorbiri literare", Iaşi, 1873, nr. 6, p. 216—219 şi nr. 7, p. 249—269.

SLAVICI, I. *Amintiri*. 1924.

SMÎNTÎNESCU, DAN. *D. G. Kiriac despre cîntarea bisericească orientală*. În: „Biserica ortodoxă română", Bucureşti, 1966, nr. 3—4.

STAICOVICI, IANCA. *Începuturile operei române pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti* (1877—1885). În: *Caiete de muzicologie, nr. 1*; sub îngrijirea lui V. Cosma. Bucureşti, Conservatorul „C. Porumbescu", 1970.

STOICA, ELENA. *Locul lui Alexandru Berdescu în cercetările de folclor*. Bucureşti, Conservatorul „C. Porumbescu" 1973 (ex. dactilografiat).

STRATAN, IOAN. *Corul Ion Vidu din Lugoj*. Timişoara, Casa creaţiei, 1970.

ŞIRLI, V. *Opera de educare muzicală a lui Eduard Wachmann — Directorul Conservatorului*. În: *Caiete de muzicologie, nr. 3*. Bucureşti, Conservatorul „C. Porumbescu", 1972.

ŞTEFANELLI, T. V. *Amintiri despre Eminescu*. Bucureşti, 1914.
Edit. muzicală, 1962.

ŞTEFĂNESCU-BARNEA, GEORGETA. *Piese româneşti pentru pian din sec. XIX. Album, vol. I—II*. Bucureşti, Conservatorul „C. Porumbescu", 1975.

ŞTEFĂNESCU, MIRCEA. *Cîntecul revoluţionar şi patriotic românesc*. Bucureşti, Edit. muzicală, 1974.

ŞTEFU, NIC. *Corurile de plugari*. În: „România musicală", Bucureşti, An. VIII, 1897, nr. 2.

STEPHĂNESCU, GABRIEL. *George Stephănescu — Viaţa în imagini*. Bucureşti,

TIERSOT, JULIEN. *Musique et Danses roumaines*. În: *„Revue des Traditions populaires"*, Paris, vol. V, 1890, nr. 2.

TOMESCU, V. *Un înaintaş al muzicii noastre, George Stephănescu, compozitor de seamă şi întemeietor al teatrului liric românesc*. În: Supliment la revista „Muzica", Bucureşti, 1954, nr. 1.

TRAUSCH, I. F. *Theater und Musik in Kronstadt*. Collectione zu eine Horiculär Historie von Kronstadt, vol. II, Mss. Bibl. Biserica Neagră-Braşov.

URECHIA, V. A. *Opere complete, vol. I, Seria E*. Bucureşti, 1883.

URSEANU, TILDE; IANEGIC, ION; IONESCU LIVIU. *Istoria baletului*. Bucureşti, Edit. muzicală, 1967.

VANCEA, Z. *Rolul elementelor populare în procesul de formare a limbajului muzicii culte româneşti în sec. XIX*. În: *Studii de muzicologie, vol. I*. Bucureşti, Edit. muzicală, 1965.

VANCEA, ZENO. *Creaţia muzicală românească. Sec. XIX—XX, vol. I*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1968.

VELCEANU, I. *Corurile şi fanfarele din Banat*. 1929.

VENTURA, GR. *Le concert Louis Wiest*. În: L'Indépendance Roumaine", Bucureşti, IV, 1880, nr. 834.

VENTURA, GRIGORE. *George Enescu*. În: „Revista idealistă", Bucureşti, 1903, vol. I, martie.

VENTURA, GRIGORE. *Concertele simfonice*. În: „Revista idealistă", Bucureşti, 1903, 1 aprilie.

VIANU, TUDOR. *Influenţa lui Hegel în cultura română*. În : *Scriitori români, vol. II*. Bucureşti, Edit. Minerva, 1970.

VINTILĂ, PETRU. *Eminescu, roman cronologic*. Bucureşti, Edit. Cartea Românească, 1974.

VOICANA, M. ; FIRCA, CLEMANSA ; HOFFMAN, A. ; ZOTTOVICEANU, E. *George Enescu, monografie, vol. I—II*. Bucureşti, Edit. Academiei Române. 1971.

VOILEANU-NICOARĂ, ANA. *Viaţa şi opera lui George Dima*. Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956.

VOINESCU, SILVESTRU D. *Un secol de activitate corală la Piteşti*. Piteşti, 1971.

WILLER, IOSIF DR. *Contribuţii la istoria vieţii muzicale a oraşului Lugoj*. În : *Studii muzicologice, vol. II*. Bucureşti, Uniunea compozitorilor, 1956.

ZAMFIR, CONSTANTIN. *Atitudinea lui G. Dima faţă de muzica populară*. În : „Revista de folclor", Bucureşti, III, 1958, nr. 1.

ZAMFIR, CONSTANTIN. *George Dima*. Bucureşti, Edit. muzicală, 1974.

ZINVELIU, GEMMA. *Ani de ucenicie muzicală reflectată în corespondenţa lui Anton Pann şi George Ucenescu*. În : *Studii de muzicologie, vol. VI*. Bucureşti, Edit. muzicală, 1970.

ZINVELIU, GEMMA. *Contribuţii la cunoaşterea activităţii lui G. Dima şi C. Porumbescu la Braşov*. În : *Studii de muzicologie, vol. IX*. Bucureşti, Edit. muzicală, 1973.

ZINVELIU, GEMMA. *Bibliografia ziarului Kronstädter Zeitung*. Braşov, 1974. Exemplar dactilografiat.

ZOTTOVICEANU, ELENA. *Prima simfonie românească*. În : *Studii şi cercetări de istoria artei*. Bucureşti, Edit. Academiei Române, 1958, nr. 2.

Bibliografia muzicală a ziarelor şi revistelor dintre anii 1860—1875, întocmită de cercetătorii Institutului de Istoria Artei al Academiei R. S. R. : ALEXANDRESCU, M. ; POPESCU-DEVESELU, V. ; FIRCA, C. L. ; JALOBEANU, A. ; HOFFMAN, A. ; NUŢESCU, B. ; ŞIRLI, A. ; STIHI-BOOS, C. ; VOICANA, M. şi ZOTTOVICEANU, E.

INDEX DE NUME

CUPRINS

A. GENEZA ŞCOLII MUZICALE NAŢIONALE ROMÂNEŞTI

B. CREAȚIA MUZICALĂ

Redactor
TITUS MOISESCU

Tehnoredactor
CARMINA CIZER

Bun de tipar 10.12.1976. *Coli tipar 36,50.*
Tiraj: 1005 exemplare.

Tiparul executat sub cd. 738 la I.P. „13 Decembrie 1918". Str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97, București, Republica Socialistă România

Lucrări de muzicologie apărute la

EDITURA MUZICALĂ

TIBERIU ALEXANDRU
Muzica populară românească (15 lei)

GEORGE BĂLAN
George Enescu (15 lei)

GEORGE BREAZUL
— **Gavriil Musicescu** (11 lei)
— **D. G. Kiriac** (19,50 lei)

T. T. BURADA
— **Opere**, vol. I (24,50 lei), vol. II (21 lei)

NINA CIONCA
— **Ciprian Porumbescu** (14 lei)

RADU CONSTANTINESCU
— **Wachmann** (9 lei)

OCTAVIAN LAZĂR COSMA
— **Hronicul muzicii româneşti, vol. I, II, III**

VIOREL COSMA
— **Elena Teodorini** (12 lei)
— **Nicolae Filimon, critic muzical şi folclorist** (13 lei)

D. G. KIRIAC
— **Pagini de corespondenţă** (13,50 lei)

IOAN MASSOFF
— **Tenorul Ioan Băjenaru şi vremea lui** (11 lei)
— **Glorioasa existenţă a tenorului Grigore Gabrielescu** (10,50 lei)

GHEORGHE MERIŞESCU
— **Iacob Mureşianu** (10 lei)

TITUS MOISESCU — MILTIADE PĂUN
— **Opereta** — Ghid (18,50 lei)

DORU POPOVICI
— **Muzica corală românească**

GEORGE SBÂRCEA
— **D. Popovici-Bayreuth** (15 lei)
— **Tiberiu Brediceanu** (4.50 lei)

GABRIEL STEPHĂNESCU
— **George Stephănescu** — Viaţa in imagini (4 lei)

MIRCEA ŞTEFĂNESCU
— **Cîntecul revoluţionar şi patriotic românesc** (10,50 lei)

ZENO VANCEA
— **Creaţia muzicală românească în sec. XIX—XX** — vol. I (16 lei)

CONSTANTIN ZAMFIR
— **George Dima** (11 lei)